Летопись моей музыкальной жизни

Николай Андреевич Римский-Корсаков

SHOUT
SHARE
IT

- Н.А.Римский-Корсаков
  - Глава I
  - Глава II
  - Глава III
  - Глава IV
  - Глава V
  - Глава VI
  - Глава VII
  - Глава VIII
  - Глава IX
  - Глава X
  - Глава XI
  - Глава XII
  - Глава XIII
  - Глава XXIV
  - Глава XV
  - Глава XVI
  - Глава XVII
  - Глава XVIII
  - Глава XIX
  - Глава XX
  - Глава XXI
  - Глава XXII
  - Глава XXIII
  - Глава XXIV
  - Глава XXV
  - Глава XXVI
  - Глава XXVI
  - Глава XXVII
  - Глава XXVIII
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100

- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144

- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188

- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232

- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276

- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305
- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320

- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349
- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364

- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393
- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408

- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437
- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452

- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481
- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496

- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525
- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540

- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569
- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584

- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590

Н.А.Римский-Корсаков
Летопись моей музыкальной жизни

Глава I
1844–1856

Детские годы в Тихвине. Первые проявления музыкальных способностей. Занятия музыкой. Чтение. Влечение к морю и морскому делу. Первые попытки сочинения. Отъезд в Петербург.

Я родился в городе Тихвине 6 марта 1844 года. Отец мой уже задолго перед тем был в отставке и жил в собственном доме с матерью моею и дядею моим (братом отца) Петром Петровичем Римским-Корсаковым[1]. Дом наш стоял почти на краю города, на берегу Тихвинки, на другой стороне которой, против нас, находился тихвинский мужской монастырь.

В первый же год моего существования родители мои ездили на некоторое время в Петербург к брату отца моего, Николаю Петровичу Римскому-Корсакову, и брали меня с собою. По возвращении их оттуда я жил в Тихвине уже безвыездно до 1856 года.

Я с раннего детства выказывал музыкальные способности. У нас было старое фортепиано; отец мой играл по слуху довольно порядочно, хотя и не особенно бегло. В репертуаре его были некоторые мотивы из опер его времени; так, я припоминаю: известный романс из «Иосифа», арию (dtantpalpt) из «Танкреда», похоронный марш из «Весталки», арию Папагены из «Волшебной флейты». Отец мой часто певал, аккомпанируя себе сам. Вокальными пьесами его были большею частью какие-то нравоучительные стихи; так, например, я помню следующие:

О вы, которые хотите
Читаньем просвещать умы,
Без пользы многих книг не чтите,
Остерегайтесь большей тьмы.

Подобные стихи пелись им на мелодии из разных старых опер. По рассказам отца и матери, дядя мой с отцовской стороны, Павел Петрович, обладал огромными музыкальными способностями и прекрасно и бегло играл по слуху (не зная нот) целые увертюры и другие пьесы. Отец мой, кажется, не обладал такими блестящими способностями, но, во всяком случае, имел

хороший слух и недурную память и играл чисто. У матери моей слух был тоже очень хороший. Интересен следующий факт: она имела привычку петь все, что помнила, гораздо медленнее, чем следовало; так, например, мелодию «Как мать убили» она пела всегда в темпе adago. Упоминаю об этом потому, что, как мне кажется, это свойство ее натуры отозвалось на мне, о чем я скажу впоследствии. Мать в молодости училась играть на фортепиано, но потом бросила и на моей памяти уже никогда ничего не играла.

Первые признаки музыкальных способностей сказались очень рано во мне. Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые мне пела мать; затем трех или четырех лет я отлично бил в игрушечный барабан в такт, когда отец играл на фортепиано. Отец часто нарочно внезапно менял темп и ритм, и я сейчас же за ним следовал. Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец, и часто певал с ним вместе; затем и сам начал подбирать на фортепиано слышанные от него пьесы с гармонией; вскоре я, узнав название нот, мог из другой комнаты отличить и назвать любой из тонов фортепиано. Лет шести меня начали учить игре на фортепиано. Взялась за это старая старушка, некто Екатерина Николаевна Унковская, соседка наша. В настоящую минуту я совершенно не могу судить ни о степени ее музыкальности, ни о том, как она сама играла, ни о методе ее преподавания. Вероятно, это все было крайне посредственно, по-провинциальному. Однако я все-таки играл у нее гаммы, легкие экзерсисы и какие-то пьески. Помню, что играл я все это плохо, неаккуратно и был слаб в счете.

Способности мои были прекрасны не только по отношению к музыке. Читать я выучился не учившись, просто шутя; память у меня была превосходная: я запоминал целые страницы из читаемого мне матерью наизусть слово в слово, арифметику стал понимать очень быстро. Нельзя сказать, чтобы я в это время любил музыку, я ее терпел и учился довольно прилежно. Иногда, для забавы, пел и играл по своей охоте на фортепиано, но не помню, чтобы музыка делала на меня в то время сильное впечатление. Может быть, это по малой впечатлительности, а может, потому, что я в то время еще не слыхал ничего, что могло бы действительно сделать сильное впечатление на ребенка.

Года через полтора или два после начала моих занятий с Екатериной Николаевной она уже отказалась давать мне уроки, так как находила, что мне нужен учитель лучше ее. Тогда меня начала учить гувернантка в доме одних наших хороших знакомых (семейства Фель) — Ольга Никитишна, по фамилии не помню. Не знаю, но мне казалось, что она превосходно играла. Под ее

руководством я сделал некоторые успехи. Между пьесами, которые я у нее играл, были какие-то переложения Бейера из итальянских опер, какая-то пьеса на мотив из балета Бургмиллера, а также сонатина Бетховена в 4 руки (D-dur), которая мне нравилась. Помню, что я играл с ней в 4 руки, между прочим, попурри Маркса на мотивы из «Пророка» и «Damants de la couronne». Ольга Никитишна учила меня год или полтора, а после нее я перешел к ее ученице —Ольге Феликсовне Фель, которая играла тоже довольно хорошо. Из пьес того времени я помню: увертюру «Отелло» в 2 руки (исполнялась в гораздо более медленном темпе, чем следует), скерцо A-dur из сонаты Бетховена A-dur op. 2, попурри из «Гугенотов» в 2 руки, фантазию на мотивы из «Риголетто» (чья, не помню, но легкая), фантазию на мотивы из «Zar und Zmmermann», увертюру «Весталки» в 4 руки. С Ольгой Феликсовной я занимался года три, словом, до 12 лет (1856 г.). Мне казалось, что она играла довольно хорошо; но однажды меня поразила своей игрой дама (по фамилии не помню), приезжавшая как-то в Тихвин, которую я видел у Ольги Феликсовны; играла она «Sl'oseau j'etas». Лет 11 или 12 мне случалось играть в 4 руки и в 8 рук у наших знакомых Калисских. Я помню, что у них тогда бывал инженерный полковник Воробьев, который считался в Тихвине хорошим пианистом. Мы игрывали увертюру «Отелло» в 8 рук[2].

Из другой инструментальной музыки я ничего не слыхал в Тихвине; там не было ни скрипачей, ни виолончелистов любителей. Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии и большой пьяница. В последние годы появились евреи (скрипка, цимбалы и бубен), которые затмили Николая с Кузьмой и сделались модными музыкантами.

По части вокальной музыки я слыхал только одну тихвинскую барышню —Баранову, певшую романс «Что ты спишь, мужичок»; затем, кроме пения моего отца, оставалась духовная музыка, т. е. пение в женском и мужском монастырях. В женском монастыре пели неважно, а в мужском, сколько помню, порядочно. Я любил некоторые херувимские и другие пьесы

Бортнянского; также ею концерт «Слава в вышних» и из простого пения «Благослови душе моя», «Кресту твоему», «Свете тихий» за всенощной. Церковное пение, при красивой обстановке архимандритского богослужения, делало на меня большее впечатление, чем светская музыка, хотя я вообще не был впечатлительным мальчиком. Из всех известных мне пьес наибольшее наслаждение мне доставляли «Песня сироты» и дуэт

из «Жизни за царя». Ноты эти были у нас дома, и я однажды вздумал их проиграть. Моя мать говорила тогда мне, что это лучшее место из оперы. Она дурно помнила «Жизнь за царя», и не знаю даже, видела ли на сцене[3].

Дядя мой (Петр Петрович) пел несколько прекрасных русских песен: «Шарлатарла из партарлы», «Не сон мою головушку клонит», «Как по травке по муравке» и проч. Он помнил эти песни еще с детства, когда жил в деревне Никольское, Тихвинского уезда, принадлежавшей моему деду. Мать моя тоже пела некоторые русские песни. Я любил эти песни, но в народе слыхал их сравнительно редко, так как мы жили в городе, где, тем не менее, мне случалось ежегодно видеть проводы масленицы с поездом и чучел ой. Деревенскую же жизнь я в детстве видел трижды: когда гостил два раза в имениях Тимиревых —Бочеве и Печневе —и у Бровцыных —не помню, как называлась деревня.

Я был мальчиком скромным, хотя шалил и бегал, лазил по крышам и на деревья и делал своей матери сцены, валяясь по полу с плачем, если меня наказывали. Я был очень изобретателен на игры, умел целыми часами играть один. Запрягая стулья вместо лошадей и представляя кучера, я разговаривал сам с собой очень долго, как будто изображая диалог кучера с барином. Я любил, подобно многим детям, подражать тому, что видел; например, надев очки из бумаги, я разбирал и собирал часы, потому что видел занимавшегося этим часового мастера Бармина. Обезьянничая своего старшего брата Воина Андреевича[4], бывшего в то время лейтенантом флота и писавшего нам письма из-за границы, я полюбил море, пристрастился к нему, не видав его; читал путешествие Дюмон-Дюрвиля вокруг света, оснащал бриг, играл, изображая из себя морехода; а прочитав однажды книгу «Гибель фрегата Ингерманланд», запомнил множество морских технических названий. Читая лекции популярной астрономии Зеленого[5] (мне было лет десять-одиннадцать), я с картой звездного неба разыскал на небе большую часть созвездий северного полушария, которые и до сих пор знаю твердо. Из книг я любил, кроме упомянутых, «Лесного бродягу» —роман Габр. Ферри —и многое из «Детского журнала» Чистякова и Разина, в особенности повесть «Святослав, князь Липецкий». Играя в саду, я представлял, бывало, целые сцены из «Лесного бродяги».

Я уже говорил, что музыку я не особенно любил, или хотя и любил, но она почти никогда не делала на меня сильного впечатления или, по крайней мере, слабейшее в сравнении с любимыми книгами. Но ради игры, ради обезьянничанья, совершенно в том же роде, как я складывал и разбирал часы, я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты. При своих

музыкальных и вообще хороших ученических способностях вскоре я самоучкою дошел до того, что мог сносно занести на бумагу наигранное на фортепиано, с соблюдением верного разделения. Через несколько времени я начал уже немного представлять себе умственно, не проигрывая на фортепиано, то, что написано в нотах. Мне было лет одиннадцать, когда я задумал сочинить дуэт для голосов с аккомпанементом фортепиано (вероятно, по случаю глинкинского дуэта). Слова я взял из детской книжки; стихи, кажется, назывались «Бабочка». Мне удалось написать этот дуэт. Я припоминаю, что это было что-то достаточно складное. Из других моих сочинений того времени помню только, что я начал писать какую-то увертюру в 2 руки для фортепиано. Она начиналась Adago, потом переходила в Andante, потом в Moderate, потом в Allegretto, Allegro и должна была кончиться Presto. Я недописал этого произведения, но очень тешился тогда изобретенной мною формой.

Разумеется, мои учительницы не принимали никакого участия в моих композиторских попытках и даже не знали о них; я конфузился говорить о своих сочинениях, а родители мои смотрели на них как на простую шалость, игру; да это в то время так действительно и было. Сделаться же музыкантом я никогда не мечтал, учился музыке не особенно прилежно, и меня пленяла мысль быть моряком. Действительно, родители хотели отдать меня в Морской корпус, так как дядя мой, Николай Петрович, и брат были моряки.

В конце июля[6] 1856 года я впервые расстался с матерью и дядей: отец повез меня в Петербург, в Морской корпус[7].

Глава II
1856–1861 [8]

Головины. Морской корпус. Знакомство с оперной и симфонической музыкой. Уроки Улиха и Ф.А.Канилле.

Приехав в Петербург, мы остановились у П.Н.Головина[9] (товарища и друга моего старшего брата).

Водворив меня в Морском корпусе, отец уехал обратно в Тихвин. Еженедельно, по субботам, я приходил к П.Н.Головину, жившему с матерью своею Марией Андреевной, и оставался там до воскресенья вечера. В корпусе я поставил себя недурно между товарищами, дав отпор приставшим ко мне, как к новичку, вследствие чего меня оставили в покое. Я ни с кем, однако, не ссорился, и товарищи меня любили. Директором Морского корпуса был Алексей Кузьмич Давыдов. Сечение было в полном ходу: каждую субботу, перед отпусками, собирали всех воспитанников в огромный столовый зал, где награждали прилежных яблоками, сообразно с числом десятков (баллов), полученных ими из разных научных предметов за неделю, и пороли ленивых, т. е. получивших 1 или 0 из какой-либо науки. Между товарищами развито было так называемое старикашество. Старый, засидевшийся долго в одном классе, воспитанник первенствовал, главенствовал, называясь старикашкой, обижал слабых, а иногда даже равных по силе, заставляя себе служить, и т. п. При мне в нашей 2-й роте таковым был некий 18-летний Бал к, позволявший себе возмутительные вещи: он заставлял товарищей чистить себе сапоги, г/гни мал деньги и булки, плевал в лицо и т. д. Меня, однако, он не трогал, и все обстояло благополучно. Я вел себя хорошо, учился тоже хорошо. О музыке я в то время какого забыл, она меня не интересовала, хотя по воскресеньям я начал брать уроки у некоего г. Улиха на фортепиано. (Улих был виолончелистом в Александрийском театре и плохим пианистом.) Уроки шли самым заурядным образом. На ле-то 1857 года я ездил в отпуск к родителям и помню, с каким сожалением и даже горем расстался с Тихвином для возвращения в Морской корпус в конце августа.

В учебном сезоне 1857/58 года я учился хуже, вел себя тоже хуже; сидел однажды под арестом. Музыкальные уроки продолжались и шли так себе, но у меня проявилась любовь к

музыке. С Головиными я был два раза в опере: в русской (давали «Индру» Флотова) и в итальянской (давали «Лучию»)[10]. Последняя произвела на меня большое впечатление: я запомнил кое-что, старался наиграть на фортепиано, слушал даже шарманки, игравшие из этой оперы, пробовал писать какие-то ноты, именно ноты писать, а не сочинять.

Старший брат мой вернулся из дальнего плавания и был назначен командиром артиллерийского корабля «Прохор». На лето он взял меня в плавание. Мы стояли целое ле-то в Ревеле, производя стрельбу в цель. Брат старался приучить меня к морскому делу: учил управляться на шлюпке под парусами, посылал на работы. Жил я у него в каюте, а не с прочими воспитанниками. Во время тяги вант я, стоя на выбленках под марсом бизань-мачты, упал в море, — к счастью, в море, а не на палубу. Я выплыл, меня подхватили на шлюпку, и я отделался только испугом и небольшим ушибом (вероятно, о воду), наделав страшный переполох и напугав, конечно, брата[11]. В конце лета я ездил в отпуск в Тихвин.

В учебный 1858/59 год я учился совсем неважно, вел себя сносно[12]. Слышал на сцене «Роберта», «Фрейшютца», «Марту», «Ломбарды», «Травиату»; «Роберта» я полюбил ужасно. Опера эта была у Головиных в виде клавираусцуга, и я проигрывал ее. Оркестровка (хотя я этого слова не знал) казалась мне чем-то таинственным и заманчивым. До сих пор помню впечатление звуков валторн в начале романса Алисы (E-dur). Кажется, в тот же год я видел во второй раз «Лучию» и занимался потом переложением финала этой оперы в 4 руки с 2 рук, чтобы было удобнее играть. Делал я еще какие-то подобные переложения, но чего именно —не помню[13].

В тот же год я слышал «Жизнь за царя» (Булахова, Леонова, Булахов, Петров, капельмейстер Лядов)[14]. Опера эта меня привела в совершенный восторг; однако я мало что запомнил, но знаю, что, кроме чисто певучих мест —«Не томи, родимый», «Ты придешь, моя заря» и т. п., мое внимание привлекли увертюра и оркестровое вступление к хору («Мы на работу в лес»). Итальянская опера того времени была в полном цвету; пели: Тамберлик, Кальцоляри, Бозио, Лагруа и т. д. Я слышал также «Отелло», «Севильского цирюльника», «Дон-Жуана».

Головины и их общество были любители итальянской оперы. Россини считался ими особенно серьезным и вцсоким композитором. Слушая их разговоры, я считал долгом всему этому верить, но втайне влекло меня больше к «Роберту» и «Жизни за царя». В кружке Головиных говорилось, что «Роберт» и «Гугеноты» прекрасная и ученая музыка. «Жизнь за царя» они

тоже одобряли, но о «Руслане» говорили, что эта опера, хотя и весьма ученая, гораздо слабее и ниже «Жизни за царя» и вообще, что это скучно. Улих говорил, что «Жизнь за царя» очень карашо. Разговоры о «Руслане» были вызываемы моими расспросами. У Головиных были ноты из «Руслана» —«Чудный сон», «Любви роскошная звезда» и «О, поле», которые я нашел и сыграл. Эти отрывки из незнакомой мне оперы понравились мне ужасно и заинтересовали меня в высшей степени; на них я, кажется, в первый раз ощутил непосредственную красоту гармонии. Я расспрашивал П.Н.Головина о «Руслане» и при этом встречался с вышеприведенным мнением. С Улихом я играл в 4 руки марш из «Пророка» и «Hebrden»; то и другое мне нравилось. О другой какой-либо симфонической музыке я не имел понятия. В этот год я пробовал что-то сочинять, частью в голове, частью на фортепиано, но ничего у меня не выходило; все это были какие-то отрывки и неясные мечтания. Занятия переложениями с 2 рук на 4 все-таки продолжались (перекладывал я что-то из «Руслана»). С Улихом выучил две сонаты Бетховена —одну с валторной (F-dur), другую со скрипкой (тоже F-dur). Улих приводил валторниста (кажется, Тернера, тогда еще молодого) и скрипача Мича. Я играл с ними эти сонаты. В 4 руки я играл с П.Н.Новиковою, сестрою Головина.

Ле-то 1859 года я был опять на корабле «Прохор» с братом. Учебные года 59/60, 60/61 я учился посредственно, а летом был в плавании на корабле «Вола» (командир Тобин). Страсть к музыке развивалась. В сезон 59/60 года я бывал в симфонических концертах, даваемых дирекцией императорских театров в Большом театре под управлением Карла Шуберта, а также был в одном из университетских концертов. В театре слышал «Пасторальную симфонию», «Сон в летнюю ночь», «Арагонскую хоту», антракт из «Лоэнгрина», «Прометея» Листа; другое не помню. В университете слышал 2-ю симфонию Бетховена, «Erlkong» Шуберта (пела Лагруа)[15]. С П.Н.Новиковой я играл в 4 руки симфонии Бетховена, увертюры Мендельсона, Моцарта и т. д. Таким образом, я пристрастился к симфонической музыке. Второй симфонией Бетховена, особенно концом Larghetto (флейта), я наслаждался при исполнении ее в университете; «Пасторальная симфония» меня восхищала; «Арагонская хота» просто ослепила. В Глинку я был влюблен. «Сон в летнюю ночь» тоже обожал. Вагнера и Листа не понимал —«Прометей» оставил во мне впечатление чегото неясного и странного. В опере слышал «Моисея» Россини, «Гугенотов», какого-то «Дмитрия Донского», «Марту», «Фрейшютца», опять «Жизнь за царя» и, наконец, «Руслана»[16]. На имевшиеся карманные деньги я скупал

понемногу отдельные нумера из «Руслана». Список отдельных нумеров на обложке издания Стелловского манил меня к себе какою-то таинственностью. Персидский хор и танцы у Наины мне несказанно нравились. Помню, что я переложил мелодию персидского хора для виолончели и дал играть О.П.Денисьеву (родственнику Головиных), а сам играл остальное на фортепиано. Денисьев играл фальшиво, и у нас ничего не вышло. Почему-то я переложил «Камаринскую» для скрипки и фортепиано и играл ее с Мичем. В тот же год, как упомянуто выше, я услыхал «Руслана» на сцене Мариинского театра и был в неописуемом восхищении. Брат подарил мне полную оперу «Руслан» в 2 руки, только что вышедшую тогда в этом виде. Сидя одно воскресенье в корпусе (нас не пустили домой в наказание за чтото), я не вытерпел и послал сторожа купить мне на имевшиеся 10 рублей полную оперу «Жизнь за царя» в 2 руки и с жадностью рассматривал ее, вспоминая впечатление от исполнения на сцене. Я уже знал, как видно из предыдущего, довольно много хорошей музыки, но наибольшая моя симпатия лежала к Глинке. Я не встречал только поддержки в мнениях окружавших меня тогда людей.

Как музыкант, я был тогда мальчик-дилетант в полном смысле слова. С Улихом занимался несколько лениво, пианизма приобретал мало; в 4 руки играть ужасно любил. Пения (кроме оперы), квартетной игры, хорошего исполнения на фортепиано я не слыхал. О теории музыки понятия не имел, не слыхивал ни одного названия аккордов, не знал названия интервалов; гамм и их устройства твердо не знал, но сообразить мог. Тем не менее, я пробовал оркестровать (!) антракты «Жизни за царя» по имевшимся в фортепианном переложении надписям инструментов. Разумеется, черт знает что выходило, видя, что не клеится, я ходил раза два в магазин Стелловского, где просил мне показать имевшуюся у них оркестровую партитуру «Жизни за царя». Наполовину я в ней ничего не понимал, но итальянские названия инструментов, надписи «co!» и «cote sopra», различные ключи и транспонировка валторн и других инструментов представляли для меня какую-то таинственную прелесть. Словом, я был 16-летний ребенок, страстно любивший музыку и игравший в нее. Между моими дилетантскими занятиями и настоящею деятельностью молодого музыканта, хотя бы ученика консерватории, было почти столько же разницы, как между игрой ребенка в солдаты и войну и настоящим военным делом. Никто меня ничему тогда не выучил, никто не направил; а было бы так просто это сделать, если б был такой человек! Однако Улих сознавал мои музыкальные способности и сам отказался давать мне уроки, говоря, что следует обратиться к настоящему

пианисту. Мне взяли в учителя Ф А.Канилле, не помню по чьей рекомендации. С осени 1860 года я начал брать у него уроки на фортепиано[17].

Канилле открыл мне глаза на многое. С каким восхищением я от него услыхал, что «Руслан» действительно лучшая опера в мире, что Глинка —величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал, теперь я это услыхал от настоящего музыканта. Он познакомил меня с «Холмским», «Ночью в Мадриде», некоторыми фугами Баха, квартетом Es-dur (op. 127) Бетховена, сочинениями Шумана и со многим другим. Он был хороший пианист; от него я впервые услышал хорошее исполнение на фортепиано. Когда я с ним играл в 4 руки, хотя я играл довольно посредственно, тем не менее, у нас выходило, потому что на prmo сидел он. Узнав о моей страсти к музыке, он навел меня на мысль заняться сочинением; задал мне написать allegro сонаты по форме бетховенской 1-й сонаты f-moll; я написал нечто в d-moll: задавал писать вариации на какую-то тему, имея для образца глинкинские вариации на «Среди долины ровные»; давал мне хоральные мелодии для гармонизации, но не объяснял простейших приемов, и я путался, выходило худо. В форме сочинений он тоже не давал мне достаточно ясных объяснений. У него я познакомился немного с оркестровыми партитурами, он объяснил мне транспонировку валторн. Я пробовал перекладывать «Арагонскую хоту» с партитуры в 4 руки; выходило изрядно, но почему-то я не кончил. Фортепианной игрой он занимался со мной недостаточно; я хотя и сделал успехи, но небольшие. Он же познакомил меня с увертюрой к «Королю Лиру» Балакирева, и я возымел величайшее уважение и благоговение к имени Балакирева, которое услыхал впервые.

В сентябре 1861 года[18] брат мой, находя, что я довольно хорошо играю, решил, что мне пора прекратить уроки. Он не придавал особого значения ей страсти к музыке и полагал, что из меня будет моряк. Это меня огорчало. А Канилле сказал, чтобы я приходил к нему всякое воскресенье и что он все-таки будет со мной заниматься. Я ходил к нему по воскресным дням с величайшим восторгом. Фортепианные уроки в собственном смысле этого слова как-то прекратились, но сочинением я с ним занимался и, несмотря на отсутствие системы, сделал некоторые успехи. В ноктюрне (b-moll) я выдумал какую-то даже красивую гармоническую последовательность. Сочинил я также похоронный марш в d-moll. скерцо c-moll в 4 руки и нечто вроде начала симфонии в es-moll. Но все это было крайне элементарно; о контрапункте я понятия не имел, в гармонии не знал даже основного правила ведения септимы вниз, не знал названий

аккордов. Схватывая кое-какие осколки от игранных мною глинкинских, бетховенских и шумановских сочинений, я стряпал со значительным трудом нечто жидкое и элементарное. Вкуса к сочинению мелодии Канилле во мне не развивал, а между тем было бы нормальнее, если б в то время я сочинял «жестокие» романсы вместо симфонических потуг.

В 1860–1861 годах я начал проявлять музыкальную деятельность и в стенах училища. Между товарищами моими нашлись любители МУЗЫКИ и хорового пения. Я управлял составившимся из них хором. Мы разучивали первый хор (мужской) из «Жизни за царя», финал оттуда же, который я, кажется, аранжировал или, по крайней мере, несколько приспособил к исполнению одним мужским хором. Пели также «Гой ты, Днепр» из «Аскольдовой могилы» и т. д. Хоровое пение почему-то преследовалось в училище начальством, и мы делали это тайком, в пустых классах, за что однажды нам досталось. В церковном хоре мы не участвовали. Между товарищами моими развилась в ту пору сильная любовь к «Жизни за царя», а также отчасти и к Руслану. Я значительно содействовал развитию этой склонности, часто играя по вечерам отрывки из этих опер на гармонифлюте, принадлежавшем одному из товарищей моих — князю А.Д.Мышецкому, страстному любителю музыки. Раздувал мехи частенько К.А.Ирецкий (брат Натальи Александровны Ирецкой, профессора СПб. консерватории в настоящее время). Один из товарищей моих —Н.И.Скрыдлов (ныне герой турецкой войны) певал тенором. Я познакомился с его семейством. Мать его была отличная певица; я часто бывал у них и аккомпанировал на фортепиано пению. В ту пору я познакомился со многими романсами Глинки, отчасти через Скрыдловых, отчасти самостоятельно. Кроме глинкинских, я узнал некоторые романсы Даргомыжского, Варламова и других. Помнится, что я сочинил тогда романс на слова: «Выходи ко мне, синьора» (что-то вроде баркаролы), довольно мелодичный, даже в псевдоитальянском вкусе[19]. Однажды, кажется, в ноябре 1861 года, Канилле пришел ко мне на неделе в Морской корпус и объявил, что в субботу он поведет меня к Балакиреву[20]. Вот-то я был доволен!

Глава III
1861–1862

Знакомство с М.А.Балакиревым и его кружком. Симфония. Смерть отца. Воспоминание о нем. Выпуск в гардемарины. Назначение к отплытию за границу[21].

С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление. Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел. В первое же свидание было ему показано мое скерцо c-moll; он одобрил его, сделав несколько замечаний. Также показаны были ему мой ноктюрн и другие вещи, а также отрывочные материалы для симфонии (es-moll). Он требовал, чтобы я принялся за сочинение симфонии. Я был в восторге. У него я встретил Кюи и Мусоргского[22], о которых имел понятие лишь понаслышке от Канилле. Балакирев инструментовал тогда увертюру «Кавказского пленника» для Кюи. С каким восхищением я присутствовал при настоящих, деловых разговорах об инструментовке, голосоведении и т. п. Играли также в 4 руки Allegro C-dur Мусоргского, которое мне нравилось. Не помню, что играл Балакирев из своего; кажется, последний антракт из «Короля Лира». Сверх того, сколько разговоров о текущих музыкальных делах. Я сразу погрузился в какой-то новый, неведомый мне мир, очутившись среди настоящих, талантливых музыкантов, о которых я прежде только слышал, вращаясь между дилетантами товарищами. Это было действительно сильное впечатление[23]. В течение ноября и декабря, каждую субботу вечером, я бывал у Балакирева, часто встречаясь там с Мусоргским и Кюи. Там же я познакомился с В.В.Стасовым. Помню, как в одну из суббот В.В.Стасов читал нам вслух отрывки из «Одиссеи», в видах просвещения моей особы[24]. Мусоргский читал однажды «Князя Холмского», живописец Мясоедов —гоголевского «Вия». Балакирев, один или в 4 руки с Мусоргским, игрывал симфонии Шумана, квартеты Бетховена. Мусоргский певал коечто из «Руслана», например сцену Фарлафа и Наины, с А.П.Арсеньевым, изображавшим последнюю. Сколько помнится, Балакирев сочинял тогда фортепианный концерт, отрывки которого наигрывал нам. Он часто объяснял мне форму сочинений и инструментовку. От него я услышал совершенно

новые для меня суждения. Вкусы кружка тяготели к Глинке, Шуману и последним квартетам Бетховена. Восемь симфоний Бетховена пользовались сравнительно незначительным расположением кружка. Мендельсон, кроме увертюры «Сон в летнюю ночь», «Hebrden» и финала октета, был мало уважаем и часто назывался Мусоргским «Менделем». Моцарт и Гайдн считались устаревшими и наивными; С.Бах —окаменелым, даже просто музыкально-математической, бесчувственной и мертвенной натурой, сочинявшей как какая-то машина. Гендель считался сильной натурой, но, впрочем, о нем мало упоминалось. Шопен приравнивался Балакиревым к нервной светской даме. Начало его похоронного марша (b-moll) приводило в восхищение, но продолжение считалось никуда не годным. Некоторые мазурки его нравились, но большинство сочинений его считалось какими-то красивыми кружевами и только. Берлиоз, с которым только что начинали знакомиться, весьма уважался. Лист был сравнительно мало известен и признавался изломанным и извращенным в музыкальном отношении, а подчас и карикатурным. О Вагнере говорили мало. К современным русским композиторам отношение было следующее. Даргомыжского уважали за речитативную часть «Русалки»; три оркестровые его фантазии считали за курьез и только («Каменного гостя» в ту пору не было) романсы «Паладин» и «Восточная ария» очень уважались; но в общем ему отказывали в значительном таланте и относились к нему с оттенком насмешки. Львов считался ничтожеством. Рубинштейн пользовался репутацией только пианиста, а как композитор считался бездарным и безвкусным. Серов в те времена еще не принимался за «Юдифь», и о нем молчали.

Я с жадностью прислушивался к этим мнениям и без рассуждения и проверки вбирал в себя вкусы Балакирева, Кюи и Мусоргского. Многие суждения были, в сущности, бездоказательны, ибо часто чужие сочинения, о которых говорилось, игрались для меня только в отрывках, и я не имел понятия о целом, а иногда они и вовсе оставались мне неизвестными. Тем не менее, я с восхищением заучивал упомянутые мнения и говорил их в кругу прежних товарищей, интересовавшихся музыкой, как твердо убежденный в истине.

Балакирев сильно полюбил меня и говорил, что я как бы заменил ему уехавшего в то время за границу Гуссаковского, на которого все возлагали большие надежды. Если Балакирев любил меня как сына и ученика, то я был просто влюблен в него[25]. Талант его в моих глазах превосходил всякую границу возможного, а каждое его слово и суждение были для меня безусловной истиной. Мои отношения к Кюи и Мусоргскому

были, несомненно, не столь горячи, но, во всяком случае, восхищение ими и привязанность к ним были весьма значительны. По совету Балакирева я принялся за сочинение первой части симфонии es-moll из имевшихся у меня зачатков. Вступление и изложение тем (до разработки) подвергались значительным замечаниям со стороны Балакирева; я усердно переделывал. На праздник Рождества я уехал к родителям моим в Тихвин и там сочинил всю 1-ю часть, которая и была одобрена Балакиревым и оставлена им почти без замечаний. Первая попытка инструментовать эту часть затруднила меня, и Балакирев инструментовал мне первую партитурную страницу вступления, после чего работа пошла лучше. По мнению Балакирева и других, я оказался способным к оркестровке[26].

В течение зимы и весны 1862 года я сочинил скерцо (без трио) к своей симфонии и финал, который в особенности одобрили Балакирев и Кюи. Сколько помнится, финал этот был сочинен под влиянием симфонического Allegro Кюи, наигрывавшегося в те времена у Балакирева, из которого побочную партию впоследствии Кюи взял для рассказа МакГрегора в своем «Ратклиффе». Главная тема этого финала была сочинена мною в вагоне, когда в 20-х числах марта я возвращался из Тихвина с дядей Петром Петровичем в Петербург.

Поездка моя в Тихвин последовала вследствие тяжкой болезни отца. Я поехал туда с братом Воином Андреевичем и, приехав 18 марта, не застал уже его в живых[27]; Отец мой скончался 78 лет. В последние годы его жизни с ним было несколько ударов, и он начал сильно стареться, хотя сохранял значительную свежесть памяти и ума. Приблизительно до 1859–1860 годов он пользовался отличным здоровьем, много гулял и ежедневно писал свой дневник. Отказавшись от масонства, к которому принадлежал в александровские времена, он оставался чрезвычайно религиозным, читал ежедневно евангелие и различные книги духовного и нравственного содержания, из которых постоянно делал многочисленные выписки. Религиозность его была в высшей степени чистая, без малейшего оттенка ханжества. В церковь (в большой монастырь) он ходил только по праздникам, но по вечерам и утрам дома продолжительно молился. Человек он был чрезвычайно кроткий и правдивый. Унаследовав от деда моего некоторое состояние, а впоследствии по смерти первой жены своей (урожденной княжны Мещерской) получив хорошее подмосковное имение, он, в конце концов, очутился без состояния по милости обиравших его друзей, устраивавших с ним выгодные для них обмены имениями, бравших у него взаймы и т. п. Последней его должностью по

казенной службе было гражданское губернаторство в Волынской губернии, где он был весьма любим. Он удалился в конце 30-х годов в отставку, по-видимому, оттого, что его мягкий нрав не согласовался с предъявлявшимися к нему высшею властью требованиями, направленными к притеснению поляков. Выйдя в отставку, он поселился в Тихвине с матерью моей и дядей Петром Петровичем в собственном доме, получая небольшую пенсию. Будучи по принципам противником крепостного права, он, на моей памяти, отпускал одного за другим оставшихся своих дворовых и, наконец, освободил всех. Я припоминаю нашу бывшую дворню, во времена моего детства довольно многочисленную: няню мою, ее мужа —вечно пьяного портного Якова, сына их Ваню, дворника Василия, другого дворника Константина, жену его кухарку Афимыо, некиих Варвару, Аннушку, Дуняшу и проч. Освободив их всех, мы остались при наемной прислуге из них же, наших бывших крепостных. Проживая на покое в Тихвине, отец был весьма уважаем тихвинским обществом, часто многим давая советы и разрешая споры и недоразумения. В большие праздники к нам приезжали с визитами без конца.

Отца похоронили в Тихвинском большом Мужском монастыре. На другой после похорон день брат мой уехал с матерью в Петербург, а на следующий день уехал и я с дядей.

Воин Андреевич с января 1862 года состоял директором Морского училища. Со времени переезда в Петербург мать и дядя Петр Петрович стали жить у него, а я стал проводить у него воскресные дни. До этого времени, по смерти П.Н.Головина, я проводил праздники у сестры Головина —Прасковьи Николаевны Новиковой, с которой часто игрывал в 4 руки.

Выпуск мой в гардемарины состоялся 8 апреля 1862 года. Тогдашнее звание гардемарина получалось по окончании училищного курса. Гардемарины были свободные люди; офицерский чин получался после двухлетней службы гардемарином. Гардемарин был нечто среднее между воспитанником и офицером и производился в офицеры после некоторого практического экзамена. Гардемарин обыкновенно назначался в двухлетнее плавание для практики. И мне предстояло такое назначение. Плавание мое долженствовало совершиться на клипере «Алмаз» под командой П.А.Зеленого[28]. Клипер был назначен в заграничное плавание. Мне предстояло двух-трехлетнее путешествие, разлука с Балакиревым и другими музыкальными друзьями и полное отлучение от музыки. Не хотелось мне за границу. Сойдясь с балакиревским кружком, я стал мечтать о музыкальной дороге; я был ободрен и направлен

кружком на эту дорогу. В то время я уже действительно страстно любил музыку.

Балакирев был сильно огорчен моим предстоящим отъездом и хотел хлопотать, чтобы меня избавили от плавания. Но это было немыслимо. Кюи, напротив, стоял за то, чтобы я не отказывался от первых служебных шагов ввиду моей молодости, говоря, что гораздо практичнее идти в плавание, получить офицерский чин, а что через два или три года видно будет, что надо делать. Воин Андреевич требовал от меня службы и плавания. Те начатки сочинения, которые были у меня в то время, казались ему недостаточными для того, чтобы рискнуть на первых же порах бросить карьеру моряка. Моя фортепианная и фа была настолько далека от виртуозности, что и с этой стороны я не представлялся ему как обладающий призванием к искусству со сколько-нибудь блестящей будущностью. Он был тысячу раз прав, смотря на меня как на дилетанта: я и был таковым[29].

Глава IV
1862

Моя карьера в глазах родителей. Мои музыкальные учителя. М.А.Балакирев как учитель композиции и глава кружка. Прочие члены балакиревского кружка в начале шестидесятых годов и отношение к ним учителя и главы. А.С.Гуссаковский, Ц.А.Кюи, М.П.Мусоргский и я. Ле-то 1862 г. Направление и дух в Морском училище и во флоте в мое время. Отплытие за границу.

Родители мои, принадлежа к старой дворянской семье, будучи людьми 20-30-х годов, мало соприкасаясь с литературно-художественными деятелями их времени, естественным образом были далеки от мысли сделать из меня музыканта. Отец был заслуженный волынский губернатор в отставке; мать выросла в Орловской губернии в семье помещиков Скарятиных, всю свою молодость провела в обществе аристократов и заслуженных людей того времени. Дядя Николай Петрович был известный адмирал, директор Морского корпуса в 40-х годах и любимец императора Николая. Как бы в подражание ему, брат мой отдан был в морскую службу и сделался действительно отличным моряком. Естественно, что и меня прочили в моряки, тем более что я, увлекаясь письмами брата из заграничного плавания и чтением путешествий, и сам не уклонялся от предназначаемой мне дороги. В глухом Тихвине решительно не было настоящей музыки, и даже никто не заезжал давать концерты. Но когда, тем не менее, мои музыкальные способности и склонности проявились, то родители стали учить меня на фортепиано с помощью лучших сил, имевшихся налицо в Тихвине. Действительно, Ольга Никитишна и Ольга Феликсовна Фель, о которых я упоминал уже, были лучшие пианистки в нашем городе, лучшие потому, что других не было. Итак, родители мои сделали для меня в то время все, что могли сделать. Но учительницы не сумели развить во мне настоящих зачатков пианизма; играл я недурно, но до чего-нибудь серьезного и выходящего из ряда по этой части было далеко, а потому и ясно,

что в умах родителей моих не могла рисоваться будущность их сына как музыканта. Будучи затем в Морском училище и учась у Улиха, я мог упражняться на фортепиано лишь по субботам и воскресеньям. Разумеется, и тогда успехи мои были не велики. Улих, не будучи настоящим пианистом, не мог мне дать хорошей постановки руки, а развить хотя бы неправильную технику недоставало времени, недоставало и охоты и принудительных или поощрительных мер. Музыку мог я полюбить настоящим образом, конечно, лишь в Петербурге, где я впервые услыхал настоящую музыку, настоящим образом исполняемую, хотя бы в виде «Индры» или «Лучии» в оперных театрах. Действительная же любовь к искусству у меня началась со знакомства с «Русланом», как я уже говорил это на предыдущих страницах моих воспоминаний. Первым настоящим музыкантом и виртуозом, с которым я сошелся, был Канилле. Я глубоко благодарен ему за направление моего вкуса и за общее первоначальное развитие моих сочинительских способностей. Но то, что он мало обратил внимания на мою фортепианную технику и не дал мне правильной гармонической и контрапунктической подготовки, — я всегда поставлю ему в упрек. Занятия гармонизацией хоралов, которые он мне предложил, вскоре были брошены, ибо, делая Некоторые поправки в моих писаниях, он мне не мог указать первоначальных приемов гармонизации, и я, делая свои задачи ощупью и путаясь в них, получил к ним лишь отвращение. Занимаясь у Канилле, я не знал даже названий главных аккордов, а между тем тщился сочинять какие-то ноктюрны, вариации и т. п. Попытки свои в сочинении тщательно скрывал от брата и Головиных и показывал только Канилле. Я был воспитанник-дилетант, немного играющий на фортепиано и царапающий что-то на нотной бумаге; однако моя любовь к музыке росла, и вот я наконец попал к Балакиреву.

После дилетантских по технике, но музыкальных и серьезных по отношению к стилю и вкусу попыток меня прямо сажают за сочинение симфонии. Балакирев, не только никогда не проходивший никакого систематического курса гармонии и контрапункта, но даже и поверхностно не занимавшийся этим, не признавал, по-видимому, в таких занятиях никакой нужды. Благодаря своему самобытному таланту и пианизму, благодаря музыкальной среде, встреченной им в доме Улыбышева, у которого был домашний оркестр, под дирижерством Балакирева разыгрывавший бетховенские симфонии, он как-то сразу сформировался в настоящего практического музыканта. Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной

гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке —словом, было все, что требовалось для композитора. И все это —путем громадной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенной, острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобраться критически в музыкальной литературе. А критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы. Когда я или, впоследствии, другие неопытные молодые люди играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение. При своем деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение переделывалось точь-в-точь так, как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам. Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой. Ценя малейший признак таланта в другом, он не мог, однако, не чувствовать своей высоты над ним, и этот другой тоже чувствовал его превосходство над собою. Влияние его на окружающих было безгранично и похоже на какую-то магнетическую или спиритическую силу. Но при своем природном уме и блестящих способностях он не понимал одного: что хорошо было для него в деле музыкального воспитания, то совсем не годилось для других, ибо эти другие не только выросли при иных обстоятельствах, чем он, но были совершенно другими натурами и развитие их талантов должно было совершаться в иные сроки и иным образом. Сверх того, он деспотически требовал, чтобы вкусы его учеников в точности сходились с его вкусами. Малейшее уклонение от направления его вкуса жестоко порицалось им; с помощью насмешки, сыгранной им пародии или карикатуры унижалось то, что не соответствовало его вкусу в данную минуту, — и ученик краснел за высказанное свое мнение и навсегда или надолго от него отрекался.

Я уже говорил об общем направлении вкуса Балакирева и

друзей, очевидно, бывших под его безграничным влиянием. Прибавлю к этому, что мелодическое творчество, под влиянием сочинений Шумана, было в то время в немилости. Большинство мелодий и тем считалось слабой стороной музыки (как исключение приводились немногие, например мелодия 1-й песни Баяна). Почти все основные мысли бетховенских симфоний считались слабыми; шопеновские мелодии —сладкими и дамскими; мендельсоновские —кислыми и мещанскими. Темы баховских фуг, однако, несомненно уважались. Наибольшим вниманием и почтением пользовались музыкальные моменты, называемые дополнениями, вступлениями, короткие, но характерные фразы, упорные диссонирующие последовательности (однако не энгармонического рода), секвенцеобразные нарастания, органные пункты, резкие заключения и т. п. В большинстве случаев пьеса критиковалась сообразно отдельным моментам, говорилось: первые 4 такта превосходны, следующие 8 — слабы, дальнейшая мелодия никуда не годится, а переход от нее к следующей фразе прекрасен и т. д. Сочинение никогда не рассматривалось как целое в эстетическом значении, но только в формальном. Сообразно с этим новые сочинения, с которыми Балакирев знакомил свой кружок, сплошь и рядом игрались им в отрывках, по тактам и даже вразбивку: прежде конец, потом начало, что обыкновенно производило странное впечатление на постороннего слушателя, случайно попавшего в кружок. Ученик, подобный мне, должен был показывать Балакиреву задуманное сочинение в самом зачатке, хотя бы в виде первых 4 или 8 тактов. Балакирев немедленно вносил поправки, указывая, как следует переделать подобный зачаток; критиковал его, хвалил и превозносил первые 2 такта, а следующие 2 хулил, осмеивал и старался сделать противными для автора. Живость письма и плодовитость отнюдь не одобрялись, требовалось переделывание по многу раз, и сочинение растягивалось на продолжительное время под холодным контролем самокритики. Взяв два или три аккорда или выдумав короткую фразу, автор старался дать себе отчет: хорошо ли он поступил и нет ли в этих зачатках чего-либо постыдного! На первый взгляд, подобное отношение к искусству кажется несовместимым с блестящим импровизаторским талантом Балакирева. И действительно, в этом есть загадочное противоречие. Балакирев, всякую минуту готовый фантазировать с величайшим вкусом на свою или чужую тему, Балакирев, моментально схватывавший недостатки в чужих сочинениях и на деле готовый показать, как следует исправить то или другое, как надо продолжать такой-то подход или как можно избежать пошлого оборота, лучше гармонизировать фразу, расположить

аккорд и т. п., Балакирев, композиторский талант которого ослепительно блестел для всякого, входившего с ним в соприкосновение. — этот Балакирев сочинял чрезвычайно медленно и обдуманно. В ту пору (а ему было около 24–25 лет) у него было несколько превосходных романсов, испанская и русская увертюры и музыка к «Королю Лиру». Не много, но, тем не менее, это было самое плодовитое его время. Плодовитость его уменьшалась с годами. Впрочем, об этом после.

Очевидно, в то время я не мог сделать тех наблюдений, результатом которых явились предыдущие строки. Сказанное в этих строках выяснилось для меня только впоследствии; да в те времена в самом Балакиреве его самокритика и способ обхождения с учениками и друзьями по искусству еще не приняли той ясной осязательной формы, которая явилась позже и которую можно было наблюдать начиная с 1865 года, когда на сцену, кроме меня, явились и другие музыкальные птенцы. Таким образом, в характеристике Балакирева я забежал вперед, но, тем не менее, эта характеристика моя далеко не полна, и я постараюсь дополнить ее в течение моих воспомина-; ний, несколько раз возвращаясь к этой загадочной, противоречивой и обаятельной личности.

Войдя в кружок Балакирева, я оказался поступившим как бы на смену выбывшего А.Гуссаковского. Гуссаковский был молодой человек, только что окончивший университет (по специальности химик), уехавший в то время надолго за границу. Это был сильный композиторский талант, любимец Балакирева, но, по рассказам его и Кюи, странная, сумасбродная и болезненная натура. Сочинения его —фортепианные вещи —были большею частью не окончены: множество скерцо без трио, сонатное allegro, отрывки из музыки к Фаусту и законченное симфоническое allegro Es-dur, инструментованное Балакиревым. Все это была прекрасная музыка бетховенско-шумановского стиля. Балакирев руководил его сочинением, но ничего законченного не выходило. Гуссаковский перебрасывался от одного сочинения к другому, и талантливые наброски иногда оставались даже незаписанными, а лишь помнились Балакиревым наизусть.

Со мною сладить Балакиреву не представляло труда; обвороженный им, я с величайшей готовностью переделывал по его указанию сочиняемые мною части симфонии и приводил их к концу, пользуясь его советами и импровизациями. Балакирев смотрел на меня как на симфониста по специальности, признавая, напротив, за Кюи склонность к опере, он, до известной степени, давал ему свободу в творчестве, 1 снисходительно относясь ко многим моментам, не соответствовавшим его

личному вкусу. Оберовская жилка в музыке Кюи оправдывалась его полуфранцузским происхождением, и на нее смотрелось сквозь пальцы. Кюи не подавал надежды быть хорошим оркестратором, и Балакирев с готовностью инструментовал за него некоторые его вещи, например увертюру «Кавказского пленника». В ту пору эта опера была уже готова, и писался или, может быть, уже был окончен и «Сын мандарина» (одноактная опера на текст Крылова). Симфоническое allegro Es-dur Кюи писалось, по-видимому, под строгим наблюдением Балакирева, но так и не было окончено, ибо не всякий, подобно мне, мог покорно выдержать и усердно исполнять его требования. Законченными инструментальными сочинениями Кюи были в то время: скерцо для оркестра F-dur Bamberg[* Чуть ли тоже не инструментованное Балакиревым.][30] и еще два скерцо C-dur и gs-moll для фортепиано.

Симфонические попытки Мусоргского, по-видимому, тоже под давлением балакиревских указаний и требований, не привели к чему-либо. В ту пору единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского был хор из «Эдипа». Скерцо Кюи, танцы из «Кавказского пленника», увертюра к «Лиру» Балакирева, упомянутый хор Мусоргского и симфоническое Allegro Гуссаковского (инстр. Балакиревым) были исполнены отчасти в концертах Русского музыкального общества под управлением Рубинштейна, отчасти в каком-то театральном концерте под управлением К. Н.Лядова, еще до моего знакомства с балакиревским кружком, но мне почему-то не пришлось их слышать.

Итак, кружок Балакирева в зиму 1861/62 года состоял из Кюи, Мусоргского и меня, вступившего на смену Гуссаковского. Несомненно то, что как для Кюи, так и для Мусоргского Балакирев был необходим. Кто, кроме него, мог посоветовать и показать, как надо исправить их сочинения в отношении формы? Кто мог бы упорядочить их голосоведение? Кто мог бы дать советы по оркестровке, а в случае надобности и наоркестровать за них? Кто мог бы исправить их простые описки, т. е., так сказать, корректировать их сочинения?

Взявший несколько уроков у Монюшки, Кюи был далек от чистого и естественного голосоведения, а к оркестровке не имел ни склонности, ни способности. Мусоргский, будучи прекрасным пианистом, не имел ни малейшей технической подготовки как сочинитель. Оба они были не музыканты по профессии. Кюи был инженерным офицером, а Мусоргский офицером Преображенского полка в отставке[31]. Один Балакирев был настоящим музыкантом. С юных лет он привык видеть себя среди

улыбышевского оркестра; будучи хорошим пианистом, он выступал уже публично в университетских концертах, на вечерах у Львова, Одоевского, Виельгорского и др., он игрывал всевозможную камерную музыку с лучшими артистами того времени; аккомпанировал Вьетану и многим певицам. Сам М.И.Глинка благословил его на композиторскую деятельность, дав ему тему испанского марша для сочинения увертюры. Кюи и Мусоргский нужны были ему как друзья, единомышленники, последователи, товарищи-ученики; но без них он мог бы действовать. Напротив, для них он был необходим, как советчик и учитель, цензор и редактор, без которого они и шагу ступить бы не могли. Музыкальная практика и жизнь дала возможность яркому таланту Балакирева развиться быстро. Развитие других началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне музыкальным талантом и практикою, без труда и без системы, и потому не имевший понятия ни о каких системах. Скажу более: Балакирев, сам не прошедший какой-либо подготовительной школы, не признавал надобности в таковой и для других. Не надо подготовки; надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве. Все, что будет недоделанного и неумелого в этом первоначальном творчестве у его друзей-учеников, доделает он сам; все выправит, в случае надобности и дополнит, и сочинение окажется готовым для выпуска в свет (для исполнения или печати). А выпускать в свет надо торопиться. Таланты несомненные. Между тем Кюи уже 25–26 лет. Мусоргскому 21–22. Поздно для школы, пора жить и действовать и заявить себя. Несомненно то, что руководство и опека над не стоявшими на своих ногах композиторами накладывали на них известную общую печать —печать балакиревского вкуса и приемов —гораздо сильнее, чем простое и безучастное руководство развитием техники какого-нибудь профессора контрапункта. Там на сцену являлись общие технические приемы контрапункта и гармонии, общие выводы из практиковавшихся музыкальных форм; здесь же фигурировали известные мелодические обороты, известные модуляционные приемы, известный колорит инструментовки и т. п., происхождение которых лежало в направлении балакиревского вкуса, в его собственной технике, далеко не безупречной и не разнообразной, и в его односторонних сведениях по части оркестровки, как это стало для меня видно впоследствии. Тем не менее, в ту пору техника Балакирева и его знания, добытые им путем практики, благодаря собственным способностям, вкусу и прирожденной наблюдательности, бесконечно превышали

технику и знания Гуссаковского, Кюи и Мусоргского. Он был все-таки музыкант по существу и по профессии, а они —даровитые любители.

Правильны ли были отношения Балакирева к его друзьям-ученикам? По-моему, безусловно неправильны. Действительно талантливому ученику так мало надо; так легко показать ему все нужное по гармонии и контрапункту, чтобы поставить его на ноги в этом деле, так легко его направить в понимании форм сочинения, если только взяться за это умеючи. Каких-нибудь 1–2 года систематических занятий по развитию техники, несколько упражнений в свободном сочинении оркестровке, при условии хорошего пианизма, и учение кончено. Ученик —уже не ученик, не школьник, а, стоящий на своих ногах начинающий композитор. Но не так было со всеми нами.

Балакирев делал то, что мог и умел; а если не понимал, как надо вести дело, то этому причиной те темные для музыки времена (у нас на Руси) и его полурусская, полутатарская[32] нервная, нетерпеливая, легко возбуждающаяся и быстро устающая натура, его самородный блестящий талант, не встретивший к развитию своему ни в чем препятствий, и чисто русские самообольщение и лень. Помимо упомянутых особенностей своей натуры, Балакирев был человек, способный горячо и глубоко привязаться к симпатичным ему людям и, напротив, сразу, по первому взгляду, готовый навсегда возненавидеть или презирать людей, не вызвавших его расположения. Все эти сложные начала породили в нем массу противоречий, загадочности и обаяния и привели его позже к совершенно нежданным и невероятным в то время последствиям.

Из всех друзей-учеников я был самый младший, мне было всего 17 лет. Что нужно было мне? Пианизм, гармоническая и контрапунктическая техника и понятие о формах. Балакиреву следовало засадить меня за фортепиано и заставить выучиться хорошо играть. Ему это было так легко —я ведь перед ним благоговел и слушался во всем его советов. Но он не сделал этого; сразу объявив меня не пианистом, на 1 это дело он махнул рукой, как на далеко не очень нужное. Ему следовало дать мне несколько уроков по гармонии и контрапункту, заставить написать несколько фуг и объяснить синтаксис музыкальных форм. Он этого не мог сделать, ибо сам не проходил этого систематически и не считал необходимым, а потому не посоветовал учиться у кого-либо другого. С первого знакомства посадив меня за сочинение симфонии, он отрезал мне дорогу к подготовительной работе и выработке техники. И я, не знающий названий всех интервалов и аккордов, из гармонии слыхавший

лишь о пресловутом запрещении параллельных октав и квинт, не имеющий понятия о том, что такое двойной контрапункт, что называется кадансом, предложением, периодом, — я принялся за сочинение симфонии. Увертюра «Манфред» и 3-я симфония Шумана, «Князь Холмский» и «Арагонская хота» Глинки и балакиревский «Король Лир» —вот те образцы, которым я подражал, сочиняя симфонию; подражал, благодаря своей наблюдательности и переимчивости. Что же касается до оркестровки, то чтение «Trate» Берлиоза и некоторых глинкинских партитур дало мне небольшие, отрывочные сведения. О трубах и валторнах я понятия не имел и путался между письмом на натуральные и хроматические. Но и сам Балакирев не знал этих инструментов, познакомившись с ними лишь по Берлиозу.

Смычковые инструменты были для меня также совершенно неясны; движения смычка, штрихи мне были вовсе неизвестны; я назначал длиннейшие, неисполнимые legato. Об исполнении двойных нот и аккордов имел весьма смутное представление, слепо придерживаясь, в случае надобности, таблиц Берлиоза. Но и Балакирев не знал этой статьи, имея самые сбивчивые понятия о скрипичной игре и позициях.

Я чувствовал, что многого не знаю, но был уверен, что Балакирев знает все на свете, а он ловко скрывал от меня и других недостаточность своих сведений. В колорите же оркестра и комбинациях инструментов он был хороший практик, и советы его для меня были неоцененны.

Так или иначе, а к маю 1862 года первая часть, скерцо и финал симфонии были мною сочинены и кое-как оркестрованы. Финал в особенности заслужил тогда всеобщее одобрение. Попытки сочинять adago не увенчались успехом, да и трудно было его ожидать: сочинять певучую мелодию в те времена было как-то совестно; боязнь впасть в пошлость мешала всякой искренности.

В течение весны я бывал у Балакирева каждую субботу и ждал этого вечера, как праздника. Бывал я также и в доме у Кюи, который жил тогда на Воскресенском проспекте и держал пансион для приготовления мальчиков в военно-учебные заведения. У Кюи было два рояля, и каждый раз производилась игра в 8 рук. Играли Балакирев, Мусоргский, брат Мусоргского (Филарет Петрович, называвшийся обыкновенно почему-то Евгением Петровичем[33]), Кюи, а иногда Дмитрий Васильевич Стасов. В.В.Стасов тоже обыкновенно присутствовал. Играли в 8 рук скерцо «Маб» и «Бал у Капулетти» Берлиоза в переложении М.Н.Мусоргского, а также шествие из «Короля Лира» Балакирева в

его же переложении. В 4 руки игрались увертюры к «Кавказскому пленнику» и «Сыну мандарина», а также части моей симфонии, по мере их изготовления. Мусоргский певал вместе с Кюи отрывки из опер последнего. У Мусоргского был недурной баритон, и пел он прекрасно; Кюи пел композиторским голосом. Мальвина Рафаиловна, жена Кюи, в то время уже не пела, но ранее моего знакомства с ними была певицей-любительницей.

В мае Балакирев уехал на Кавказ на Минеральные воды. Мусоргский отправился в деревню, Кюи —на дачу. Брат ушел в практическое плавание; семья его, моя мать и дядя поехали на лето в Финляндию, на остров Сонион-Сари, близ Выборга. Все разъехались. Назначенный для заграничного плавания на клипер «Алмаз», я должен был провести ле-то в Кронштадте при вооружавшемся судне. В Кронштадте я проживал у близкого знакомого брата моего —КЕ.Замбржицкого. Как провел я это лето, не помню совершенно. Помню лишь, что музыкой занимался мало и ничего не сочинял, но почему —не знаю. Убивал я время среди товарищей по выпуску. Однажды приезжал ко мне Канилле и прогостил у меня дня два. От Балакирева я получил несколько писем. На несколько дней я ездил в отпуск к своим на СонионСари. Так прошло все лето —скучно и вяло.

Товарищеский кружок нельзя было назвать интеллигентным. Вообще, за все время 6-летнего пребывания моего в училище я не могу похвастать интеллигентным направлением духа в воспитанниках Морского училища. Это был вполне кадетский дух, унаследованный от николаевских времен и не успевший обновиться. Не всегда красивые шалости, грубые протесты против начальства, грубые отношения друг с другом, прозаическое сквернословие в беседах, циничное отношение к женскому полу, отсутствие охоты к чтению, презрение к общеобразовательным научным предметам и иностранным языкам, а летом в практических плаваниях и пьянство —вот характеристика училищного духа того времени. Как мало соответствовала эта среда художественным стремлениям и как чахло произрастали в ней мало-мальски художественные натуры, если таковые изредка и попадались, — произрастали, загрязненные военно-будничной прозой училища. И я произрастал в этой сфере чахло и вяло в смысле общего художественно-поэтического и умственного развития. Из художественной литературы я прочитал, будучи в училище, Пушкина, Лермонтова и Гоголя, но дальше их дело не пошло. Переходя из класса в класс благополучно, я все-таки писал с позорными грамматическими ошибками, из истории ничего не знал, из физики и химии —тоже. Лишь математика и приложение ее к мореплаванию шли сносно. Летом, в

практических плаваниях, изучение чисто морского дела, гребля на шлюпке, катанье под парусами, такелажные работы шли довольно вяло. Парусное ученье я любил и с удовольствием, довольно смело лазил по мачтам и реям. Я был охотник до купанья и вместе со Скрыдловым и другими товарищами оплывал вокруг корабля без остановки и отдыха до двух с половиной раз. Меня никогда не укачивало, и моря и морских опасностей я никого да не боялся. Но службы морской я, в сущности, не любил и способен к ней не был. Находчивости у меня не было, распорядительности —никакой. Впоследствии, во время заграничного плавания, оказалось, что я совершенно не в состоянии приказывать по-военному, покрикивать, ругаться, ободрять, взыскивать, говорить начальническим тоном с подчиненными и т. д. Все эти способности, необходимые в морском и военном деле, у меня безусловно отсутствовали. То время было —время линьков и битья по морде. Мне несколько раз, волею-неволею, приходилось присутствовать при наказании матросов 200–300 ударами линьков по обнаженной спине в присутствии всей команды и слушать, как наказуемый умоляющим голосом выкрикивал: «Ваше высокоблагородие, пощадите!» На артиллерийском корабле «Прохор», когда по воскресеньям привозили пьяную команду с берега, лейтенант Дек, стоя у входной лестницы, встречал каждого пьяного матроса ударами кулака в зубы. В котором из двух —в пьяном матросе или в бившем его по зубам, из любви к искусству, лейтенанте — было больше скотского, решить не трудно в пользу лейтенанта. Командиры и офицеры, командуя работами, ругались виртуозно-изысканно, и отборная ругань наполняла воздух густым смрадом. Одни из офицеров славились пылкою фантазией и изобретательностью в ругательствах, другие зубодробительным искусством. В последнем особенно славился капитан 1-го ранга Бубнов, у которого на корабле, во время поворота под парусами, устраивалось, как говорили, «мамаево побоище».

Я уже говорил, что при поступлении своем в училище, сразу дав отпор приставшим ко мне товарищам, я поставил себя хорошо. Но со второго или третьего года моего пребывания в училище характер мой стал как-то не в меру мягок и робок, и однажды я не ответил товарищу М., ударившему меня ни с того ни с сего, в силу лишь злой воли, в лицо. Тем не менее, меня вообще любили: я чужд был ссорам и во всем держался товарищеских узаконений. Вел себя вообще исправно, хотя начальства не боялся. В последний год, при поступлении брата директором, я стал учиться лучше и окончил курс шестым из 60–70 товарищей по выпуску.

Познакомившись с Балакиревым, я впервые услыхал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой. За это спасибо ему. Балакирев, прошедший лишь гимназический курс и далеко не окончивший Казанский университет, был, однако, значительно начитан по части русской литературы и истории и казался мне весьма образованным. Разговоров о религии в ту пору у меня с ним не было; но, кажется, и тогда уже он был совершенным скептиком. Что касается до меня, я был тогда никем, ни верующим, ни скептиком, а просто религиозные вопросы меня не занимали. Выросши в глубоко религиозной семье, я, тем не менее, почему-то с детства был довольно равнодушен к молитве. Молясь ежедневно поутру и на ночь и ходя в церковь, я это делал только потому, что родители мои этого требовали. Странное дело! Будучи отроком и стоя на молитве, я рисковал иногда произносить мысленно богохульства, как бы из желания испытать: накажет ли меня за это Господь-Бог. Он не наказывал меня, конечно, и сомнение западало в мою душу, а иногда выступало раскаяние и самоосуждение за свой глупый поступок, но, сколько помнится, неглубокое и несильное. Я полагаю, что подобные выходки следует отнести к разряду так называемых в психиатрии навязчивых идей.

Будучи в училище, я посещал по воскресеньям церковь и скучал в ней. Тихвинское же архимандритское служение и церковное пение мне всегда нравились своей красотой и торжественностью. Ежегодно Великим постом я говел по положению. Один год я почему-то относился к этому обряду с благоговением, в другие года довольно заурядно. В последние два года пребывания в училище я услыхал от своих товарищей Страковского и Корвин-Круковского, что «Бога нет, и все это лишь выдумки». К-К. уверял, что он читал философию Вольтера (?!). Я довольно охотно пристал к мнению, что «Бога нет и все это лишь выдумки». Таковая мысль, однако, беспокоила меня мало, и, в сущности, я не думал об эти важных материях; но и без того слабая моя религиозность совершенно исчезла, и никакого душевного глада я не чувствовал.

Припоминаю теперь, что еще мальчиком 12–13 лег я не чужд был свободомыслия и однажды приставал к матери с вопросами о свободе воли. Я говорил ей, что хотя все на свете делается по воле Божьей и от него зависят все явления жизни, тем не менее, человек должен быть свободен в выборе действий, и, следовательно, воля Бога в этом отношении должна быть бессильна, ибо иначе как бы он мог допустить дурные поступки человека, а потом карать их. Разумеется, я выражался не совсем

так, но мысль была эта самая, и мать затруднялась ответить мне на нее что-либо[34].

Я говорил уже об относительной грубости и низменности умственной жизни среди моих товарищей; так было по крайней мере в течение четырех годов моего пребывания в училище. На двух старших курсах почувствовалось все-таки некоторое повышение в этом отношении. Я упоминал уже о склонности к музыке и хоровому пению между известной частью моих товарищей в старших курсах и о кружке, собиравшемся около меня, благодаря моей игре на гармониуме и разучиванию с моей помощью хоровых пьес.

Между товарищами моими объявились любители оперы, и в особенности «Жизни за царя», вкусу к которой много способствовал я. С товарищами моими И.А.Броневским и князем А.Д.Мышецким я вел оживленные беседы о музыке, с тех пор как более стал ею заниматься с Канилле и Балакиревым, что было им известно. С князем Мышецким я очень сблизился и подружился.

Следует также упомянуть о кратковременной моей юношеской сердечной привязанности к хорошенькой особе Л.П.Д. [35] в лето 1859 года, с которою я познакомился в Ревеле во время стоянки на тамошнем рейде. Она была, разумеется, в полтора раза старше меня и смотрела на меня как на мальчика, причем мое ухаживанье ее, очевидно, забавляло. В доме у Д. я бывал и в Петербурге осенью, но скоро склонность моя к ней прошла, я перестал с ней видеться, и жизнь моя потянулась обычным прозаичным, училищным порядком. В обществе, как большая часть молодых людей-подростков, я был диковат и дам чуждался.

Обозревая мою душевную и умственную жизнь за проведенные в училище годы, я уклонился от последовательного повествования. Перехожу вновь к прерванному рассказу.

Я говорил уже, что провел ле-то 1862 года в Кронштадте скучно и вяло. От этих 3–4 летних месяцев у меня не сохранилось никаких живых воспоминаний. В сентябре клипер «Алмаз» вытянулся на рейд, готовый к заграничному плаванию. Семейство брата, мать и дядя вернулись в Петербург. Вернулись также Балакирев, Кюи и другие. Балакирев тщетно предлагал хлопотать об отмене моего путешествия за границу. Я должен был уехать по настоянию брата, и вот в конце октября состоялся наш выход в плавание. В последний раз я виделся с Балакиревым, Кюи и Канилле на пароходной пристани в Петербурге, куда они пришли меня проводить, когда я окончательно прощался с Петербургом. Дня через два, 21 октября, мы снялись с якоря и простились с Россией и Кронштадтом[36].

Глава V
1862–1865

Заграничное плавание. Плавание в Англию и к Либавским берегам. Контр-адмирал С. С.Лесовский. Плавание в Америку. Пребывание в Соединенных Штатах. Назначение в Тихий океан. Капитан П.А.Зеленой. От Нью-Йорка до Рио-Жанейро и обратно в Европу.

Мы направились в Киль, где простояли дня три[37], а оттуда в Англию, в Гревзенд. По выходе в море оказалось, что мачты клипера коротки, а потому предполагалось заняться в Англии заказом новых мачт и перевооружением, что и было произведено вскоре после прибытия туда. Эта работа задержала нас в Англии (в Гревзенде и Гринайте) около 4 месяцев. Я ездил раза два с товарищами в Лондон, где осматривал всякие достопримечательности, например Вестминстерское аббатство, Тауэр, Кристальный дворец и т. д. Был и в Ковент-Гарденском театре, в опере, но что давали не помню[38].

На клипере нас было четверо гардемаринов, товарищей по выпуску, и несколько кондукторов-штурманов и инженер-механиков. Мы помещались в одной небольшой каюте и в офицерскую кают-компанию не допускались. Нам, гардемаринам, не давали больших, ответственных поручений. Мы стояли по очереди на вахте, в помощь вахтенному офицеру. За всем этим свободного времени было довольно.

На клипере была порядочная библиотека, и мы довольно много читали. Подчас велись оживленные разговоры и споры. Веянье 60-х годов коснулось и нас. Были между нами прогрессисты и ретрограды. К первым главным образом принадлежал П.А.Мордовин, ко вторым А.Я.Бахтеяров. Читался Бокль, бывший в большом ходу в 60-х годах, Маколей, Стюарт Милль, Белинский, Добролюбов и т. д. Читалась и беллетристика. Мордовии покупал в Англии массу книг английских и французских; между ними были всевозможные истории революций и цивилизаций. Было о чем поспорить. Это время было временем Герцена и Огарева с их «Колоколом». Получался и «Колокол». Тем временем началось польское восстание. Между Мордовиным и Бахтеяровым дело доходило до ссор из-за

сочувствия первого полякам. Тем не менее, все симпатии мои были к Мордовину. Бахтеяров, восхищавшийся Катковым, был мало симпатичен; да и убеждения его мне были не по сердцу: он был ярый крепостник и дворянин с сословной спесью.

Кроме переписки с матерью и братом, я вел переписку с Балакиревым: он убеждал меня писать, если возможно, Andante симфонии. Я принялся за эту работу, взяв в основание русскую тему «Про татарской полон», данную мне Балакиревым, а ему сообщенную Якушкиным. Во время стояния в Англии мне удалось написать это Andante, и я послал партитуру по почте Балакиреву. Писал я его без помощи фортепиано (у нас его не было); быть может, раза два удалось проиграть сочиненное на берегу в ресторане. Балакирев писал мне, по получении Andante, что весь кружок его в Петербурге остался доволен этим сочинением, признав его за лучшую часть симфонии. Тем не менее, он письменно предложил мне некоторые изменения, каковыми я и воспользовался[39].

В Лондоне был куплен небольшой гармонифлют.

Я часто на нем играл, что только было возможно, для развлечения своего и товарищей.

В конце февраля 1863 года[40], когда перевооружение наше было готово, клиперу «Алмаз» последовало новое неожиданное назначение[41]. Польское восстание разгорелось; доходили вести о подвозе полякам оружия из-за границы к либавскому берегу. Клиперу предстояло вернуться в Балтийское море, крейсировать в виду либавского берега и следить, чтобы оружие не могло быть привозимо и передаваемо в Польшу. Несмотря на тайное сочувствие в молодых сердцах некоторых из нас, т. е. членов гардемаринской каюты, делу, казавшемуся нам правым, делу свободы самостоятельной и родственной национальности, притесняемой ее родной сестрой —Россией, волей-неволей, по приказанию начальства, нам надо было отправиться служить верой и правдой последней. Простившись с туманной Англиею, клипер наш пошел в Либаву. Помнится, что при переходе через Немецкое море нас хватил порядочный шторм. Качка была ужасная, два дня нельзя было варить горячую пищу. Меня, однако, вовсе не укачивало.

Мы продержались у либавского берега около четырех месяцев, заходя то в Либаву, то в Полангen для нагрузки угля и провизии. Крейсерство наше, может быть, и принесло пользу, устрашив собиравшихся передавать оружие и военные принадлежности мятежным полякам, но, тем не менее, нам не довелось видеть ни одного подозрительного судна сколько-нибудь близко. Однажды вдали показался дым какого-то

парохода; мы помчались к нему полным ходом, но пароход скоро скрылся из виду, и мы решительно не могли утверждать, было ли то враждебное судно или пароход, случайно проходивший мимо. Крейсерство близ Либавы было скучное. Дурная погода и сильные ветры почти постоянно нас сопровождали. Либава не представляла ничего интересного; Полангen еще того менее. Изредка, находясь в Полангене и съезжая на берег, мы предпринимали для развлечения поездки верхом. Помнится, что за это время я как-то начал отвыкать от потребности в музыке, и чтение меня занимало-всецело.

В июне или июле наш клипер потребовали обратно в Кронштадт. Цель этого возвращения была нам неизвестна. Придя в Кронштадт и простояв на рейде дня три или четыре, мы были вновь отправлены в плавание в эскадре адмирала Лесовского. С нами были следующие суда: фрегат «Александр Невский», корветы «Витязь» и «Варяг» и клипер «Жемчуг»[42]. Адмирал сидел на «Александре Невском». Во время пребывания в Кронштадте мне удалось съездить в Петербург и Павловск, где жили на даче Головины и Новиковы. Матери моей, семейства брата, а равно Балакирева, Кюи и прочих знакомых не было тогда в Петербурге по случаю летнего времени. В Павловске в то время дирижировал Иоган Штраус, и мне удалось слышать «Ночь в Мадриде». Я помню, что это доставило мне величайшее наслаждение[43].

По выходе в море суда нашей эскадры разошлись и пошли каждое само по себе. Уже будучи в море, мы узнали, что идем в Нью-Йорк, где соединимся с прочими судами эскадры, что цель нашего отправления чисто военная. Ожидалась война с Англией из-за польского восстания, и, в случае войны, наша эскадра долженствовала угрожать английским судам в Атлантическом океане. Мы должны были прийти в Америку не замеченными англичанами, и потому наш путь лежал на север Англии, ибо, делая этот крюк, мы избегали обычной дороги из Англии в Нью-Йорк и следовали по такому пути, на котором нельзя было встретить ни одного судна. По дороге мы зашли для нагрузки угля дня на два в Киль[44], сохраняя в строгой тайне цель нашего плавания. От Киля нам предстояло плавание без остановки до Нью-Йорка, обогнув север Англии. Большая часть этого перехода должна была совершиться под парусами, ибо у нас не хватило бы угля на такой продолжительный путь[45]. Плавание наше вышеупомянутым окольным путем продолжалось 67 дней. Огибая северную часть Англии, мы перестали встречать какие бы то ни было суда. Клипер наш, вступив в Атлантический океан, встретил упорные противные ветры, часто доходившие до степени штормов. Держась под полными парусами, при крепких

противных ветрах, мы зачастую в течение нескольких дней буквально не двигались вперед. Погода стояла довольно холодная и сырая; часто не было варки, так как клипер качало ужасно на громадных океанских волнах. Пересекая путь вращающихся штормов (ураганов), идущих в это время года из Антильского моря вдоль берега Северной Америки и заворачивающих поперек океана по направлению к берегам Англии, в один прекрасный день мы заметили, что входим в круг одного из таких ураганов. Сильное падение барометра и духота в воздухе возвестили его приближение. Ветер крепчал все более и более и менял постоянно свое направление от левой руки к правой. Развело громадное волнение. Мы держались под одним небольшим парусом. Наступила ночь, и виднелась молния. Качка была ужасная. Под утро поднятие барометра указало на удаление урагана. Мы перерезали его правую половину невдалеке от центра. Все обошлось благополучно. Но сильные бури не переставали нам надоедать.

Неподалеку от американского берега мы пересекли теплое течение —Гольфстрим. Помню я, как мы были удивлены и обрадованы, выйдя утром на палубу и увидав совершенно изменившийся цвет океана: из зелено-серого он сделался чудным синим. Вместо холодного, пронизывающего воздуха сделалось +18°R, солнце и очаровательная погода. Мы точно попали в тропики, из воды каждую минуту выскакивали летучие рыбы. Ночью океан светился великолепным фосфорическим светом. На следующий день тоже. Опустили градусник в воду: +18°R. Наутро третьего дня по вступлении в Гольфстрим опять перемена: серое небо, холодный воздух, цвет океана серо-зеленый, температура воды 3° или 4°R, летучие рыбы исчезли. Наш клипер вступил в новое холодное течение, лежащее бок-о-бок с Гольфстримом[46]. Мы начали направлять свой путь на юго-запад, к Нью-Йорку, и вскоре нам стали попадаться встречные коммерческие суда. В октябре, не помню какого числа, показался американский берег. Мы потребовали лоцмана и вскоре, войдя в реку Гудзон, бросили якорь в Нью-Йорке[47], где нашли прочие суда нашей эскадры. В Соединенных Штатах мы пробыли с октября 1863 по апрель 1864 года. Мы побывали, кроме Нью-Йорка, в Анаполисе и Балтиморе. Из Чизапикского залива ездили осматривать Вашинггон. Во время пребывания в Анаполисе были сильные морозы (до 15°R); река, в которой стояли наш клипер и корвет «Варяг», замерзла. Лед был настолько крепок, что мы пробовали по нему ходить; но это длилось всего дня два или три, после чего реку взломало.

Из Нью-Йорка нам, гардемаринам и офицерам, довелось

съездить на Ниагару. Поездка была совершена по реке Гудзон на пароходе до Альбани, а оттуда по железным дорогам. Берега Гудзона оказались очень красивыми, а Ниагарский водопад произвел на нас самое чудное впечатление. Это было, кажется, в ноябре[48]. Листья на деревьях были разноцветные; погода стояла прекрасная. Мы облазили все скалы, проходили, насколько возможно, под скатерть водопада с канадской стороны, подъезжали по возможности ближе к водопаду на лодке. Впечатление, производимое водопадом с различных точек, в особенности с Терапиновой башни, ни с чем не сравнимо. Башня эта построена на скалах у самого падения; попадают на нее по легкому мостику, переброшенному с Козлиного острова, разделяющего водопад на две части: американскую и канадскую (Лошадиная подкова). Гул от водопада неописуемый и слышится за много миль. Американцы возили нас на Ниагару на свой счет, в видах гостеприимства, оказываемого ими русским заатлантическим друзьям. Мы были помещены в роскошном отеле. В поездке участвовали все офицеры и гардемарины нашей эскадры, разделенные на две партии. В нашей партии участвовал и адмирал Лесовский. В ниагарском отеле меня заставили играть на рояле для увеселения общества. Я, конечно, сопротивлялся, ушел в свой нумер и выставил сапоги за дверь, притворяясь спящим; но, по приказанию Лесовского, переданному мне кем-то через дверь, должен был одеться и выйти в салон. Я сел за фортепиано и сыграл, кажется, краковяк и еще что-то из «Жизни за царя». Вскоре я заметил, что никто меня не слушает и все заняты разговорами под мою музыку. Под шумок я прекратил игру и ушел спать. На другой вечер меня не беспокоили, ибо, в сущности, никому моя игра нужна не была, и в первый вечер она понадобилась лишь для удовлетворения каприза Лесовского, который в музыке ровно ничего не понимал и нисколько ее не любил. Кстати, о Лесовском. Он был известный моряк, командовавший во время оно фрегатом «Диана», погибшим в Японии вследствие землетрясения. Лесовский отличался вспыльчивым и необузданным характером и однажды, в припадке гнева, подскочив к провинившемуся в чем-то матросу, откусил ему нос, за что впоследствии, как говорят, выхлопотал ему пенсию.

Пробыв на Ниагаре двое суток, мы возвратились в Нью-Йорк другим путем, через Эльмайру, причем проезжали в виду озер Эри и Онтарио. Клипер наш вновь менял рангоут в Нью-Йорке, тот самый рангоут, который только что был сделан для него в Англии. Из семи месяцев, проведенных нами в Северной Америке[49] первые три или четыре мы простояли в Нью-Йорке,

затем совершено был© плавание в Чизапикский залив, Анаполиси Балтимор, о котором я уже упоминал, а последние месяцы снова были проведены в Нью-Йорке. Ожидавшаяся война с Англией не состоялась, и нам не пришлось каперствовать и устрашать английских купцов в Атлантическом океане. Пока мы были в Чизапикском заливе фрегат «Александр Невский» и корвет «Витязь» ходили в Гавану.

Под конец нашего пребывания в Северной Америке вся эскадра сошлась в Нью-Йорке. Во все время нашей стоянки в Соединенных Штатах американцы вели свою междоусобную войну северных и южных штатов за рабовладельческий вопрос, и мы с интересом следили за ходом событий, сами держась исключительно в северных штатах, стоявших за свободу негров, под президентством Линкольна.

В чем состояло препровождение нашего времени в Америке? Присмотр за работами, стоянье на вахте, чтение в значительном количестве и довольно бестолковые поездки на берег чередовались между собой. При поездках на берег, по приходе в новую местность, обыкновенно осматривались кое-какие достопримечательности, а затем следовало хождение по ресторанам и сидение в них, сопровождаемое едой, а иногда и выпивкой. Больших кутежей между нами не было, но излишнее количество вина стало! потребляться частенько. Я тоже в этих случаях не отставал от других, хотя никогда не был одним из первых по этой части. Однажды, я помню, вся наша гардемаринская кают-компания уселась писать письма. Кто-то спросил бутылку вина; ее сейчас же распили «для воображения»; за ней последовала другая, третья; письма были оставлены, и вскоре все общество поехало на берег, где продолжалась попойка. Иногда подобные попойки оканчивались поездкой к продажным женщинам… Низменно и грязно…

В Нью-Йорке я слышал «Роберта» Мейербера и «Фауста» Гуно[50] в довольно плохом исполнении. Музыка была совершенно мною оставлена, если не считать игры на гармонифлюте, производившейся время от времени для увеселения гардемаринской кают-компании, и дуэтов этого инструмента со скрипкой, на которой играл американский лоцман м-р Томсон. Мы производили с ним различные национальные американские гимны и песни, причем я, к немалому его удивлению, тотчас же по слуху играл аккомпанементы к слышанным мною в первый раз мелодиям.

Чтение меня значительно увлекало в то время. Кроме исторических, критических и литературных произведений, отчасти интересовали меня география, метеорология и

путешествия. Находясь в Америке, я выучился немного и английскому языку.

К апрелю 1864 года стало известно, что войны с Англией не будет и что наша эскадра получит другое назначение. Действительно, вскоре было получено приказание нашему клиперу отправиться в Тихий океан вокруг мыса Горна; следовательно, нам предстояло кругосветное путешествие, т. е. еще года два или три плавания. Корвет «Варяг» получил такое же назначение; прочие суда должны были вернуться в Европу. Капитану Зеленому почему-то весьма не хотелось идти кругом света. Я же отнесся к этому скорее радостно, чем наоборот. От музыки я к тому времени почти совсем отвык. Письма от Балакирева стали получаться редко, так как я ему редко писал. Мысль сделаться музыкантом и сочинителем мало-помалу совсем оставила меня, а далекие страны как-то начали к себе манить, хотя собственно морская служба мне нравилась мало и была не по характеру.

В апреле клипер наш покинул Нью-Йорк для следования к мысу Горну. Суда, идущие в это время года из Соединенных Штатов к мысу Горну, обыкновенно направляются на восток, к Европе, пользуясь господствующими западными ветрами; потом, не доходя немного до Азорских островов, спускаются на юг и, захватив попутный северо-восточный пассат, пересекай ют экватор по возможности далее от американского берега, чтобы юго-восточный пассат Южного полушария оказался как можно более выгодным по направлению своему для достижения Рио-Жанейро или Монтевидео, куда суда обыкновенно заходят перед огибанием мыса Горна. Мы так и сделали. Плавание! наше совершено было под парусами от Нью-Йорка до Рио-Жанейро в 65 дней. Продолжительность его зависела, во-первых, от того, что клипер «Алмаз», несмотря на дважды сделанную (в Англии и Нью-Йорке) перемену мачт, оказался недостаточно хорошим ходоком; во-вторых, от того, что капитан Зеленой был несколько боязливый моряк и недоверчивый человек. Он совершенно не доверял своим вахтенным офицерам и старшему офицеру Л.В.Михайлову, которые обязаны были нести постоянно малые паруса, убираемые при малейшем усилении ветра. В то время как встречные купеческие суда шли под полными парусами, мы не рисковали подражать им и плелись потихоньку. Во время плавания Зеленой целые дни проводил на палубе, сам командуя судном, а ночью дремал, сидя одетый на лесенке своей каюты, готовый при первом шуме выскочить наверх и вмешаться в командованье. Вследствие такого недоверия командира, вахтенные офицеры не приучались к самостоятельности и с каждым пустейшим делом обращались к

командиру, который, при малейшем недочете с их стороны, срезывал их и унижал при всей команде. Не любили его ни офицеры, ни гардемарины за грубость и недоверие; не любили и потому, что чувствовали невозможность приобрести опытность под его руководством. По воскресеньям, собрав к образу всю команду, Зеленой обыкновенно сам читал молитвы, а потом на верхней палубе прочитывал морской устав и законы, в которых говорилось о его неограниченной власти над командой в отдельном плавании. Сечь команду он не любил, в чем следует отдать ему справедливость, но волю рукам давал и грубо и неприлично бранился[51].

Но оставлю в стороне впечатления плавания, касающиеся собственно морской службы и морского дела и общества, впечатления, о которых мною было уже довольно говорено, и обращусь к впечатлениям плавания, как путешествия в тесном смысле слова. Эти впечатления были совсем другого рода.

Сначала плавание наше носило тот же суровый характер, как и переход из России в Нью-Йорк. Свежие и бурные ветра сопровождали нас на пути к берегам Европы, хотя Атлантический океан на этот раз был все-таки менее угрюм по причине весеннего времени. Начиная с поворота на юг (невдалеке от Азорских островов) погода начала улучшаться, небо становилось все более, и более голубым, все сильнее и сильнее веяло теплом, и наконец мы вступили в полосу северо-восточного пассата и вскоре пересекли тропик Рака. Чудная погода, ровный, теплый ветер, легко взволнованное море, темно-лазоревое небо с белыми кучевыми облаками не изменялись во все время перехода по благодатной полосе пассата. Чудные дни и чудные ночи! Дивный, темно-лазоревый днем цвет океана сменялся фантастическим фосфорическим свечением ночью. С приближением к югу сумерки становились все короче и короче, а южное небо с новыми созвездиями все более и более открывалось. Какое сияние Млечного Пути с созвездием Южного креста, какая чудная звезда Канопус (созвездие Корабля), звезды Центавра, ярко горящий красный Антарес (в Скорпионе), видимый у нас как бледная звезда в светлые летние ночи! Сириус, известный нам по зимним ночам, казался здесь вдвое больше и ярче. Вскоре все звезды обоих полушарий стали видны. Большая Медведица стояла низко над горизонтом, а Южный крест поднимался все выше и выше. Свет ныряющего среди кучевых облаков месяца в полнолуние просто ослепителен. Чудесен тропический океан со * своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака;, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете.

По мере приближения к экватору разница в температуре дня и ночи все уменьшалась: днем 24°R (в тени, конечно), ночью — 23°; температура воды тоже 24° или 23°. Я не чувствовал жары. Чудесный пассатный ветер дает ощущение какой-то теплой прохлады. Ночью в каютах, конечно, душно; поэтому я любил ночные вахты, во время которых можно дышать чудным воздухом и любоваться небом и морем. Купанье, по причине опасности от акул, заменялось обливаньем по нескольку раз в день. Однажды мы долго следили за акулой, плывшей позади судна; пробовали ее поймать, но это почему-то не удалось. Киты, выпускающие фонтаны, видны были зачастую, а летучие рыбы с утра до ночи виднелись по сторонам судна. Одна из них даже залетела и шлепнулась на палубу.

Мы заходили дня на два в Порто-Гранде на островах Зеленого мыса. Пустынный и каменистый остров с жалкою, выжженною растительностью и небольшим городком с запасами каменного угля доставил нам все-таки известное развлечение: мы покатались я на ослах, которых проводники, мальчишки-негры, нещадно тыкали и колотили палками. Запасшись провизией и углем, клипер направился в Рио-Жанейро. Штилевую полосу мы пересекли под парами. Жаркая погода, облачное небо, частые шквалы с дождями сопровождали наш переход в этой полосе. На небосклоне зачастую виднелись мрачные смерчи в виде воронок, соединяющих облака с морем. Переход через экватор ознаменовался обычным празднеством шествия Нептуна и обливаньем водой, празднеством, много раз описанным во всевозможных путешествиях.

Пересекши штилевую полосу, мы получили юго-восточный пассат, и вновь установилась дивная тропическая погода. С приближением к тропику Козерога Большая Медведица опускалась все более и более (Полярная звезда давно уже исчезла), а Южный крест сиял все выше и выше. Около 10 июня показался бразильский берег; скала, называемая Сахарною головою, указывала вход в Рио-Жанейрский залив, и вскоре якорь был брошен в рио-жанейрском рейде.

Какая чудесная местность! Закрытый со всех сторон, но просторный залив окружают зеленеющие горы с Корковадо во главе, у подошвы которой раскинулся город. Стоял июнь — зимний месяц Южного полушария. Но какая удивительная зима под тропиком Козерога! Днем около 20°R в тени, ночью от 14 до 16°R; частые грозы, но вообще ясная и тихая погода. Днем зелено-синяя, ночью светящаяся вода залива, а берега и горы в роскошной зелени. В городе и на пристанях негры всевозможных оттенков —от бурого до лоснящегося черного, в рубашках и

полунагие, и бразильцы в черных сюртуках и цилиндрах. На рынке несметное количество апельсинов, мандаринов и чудных бананов, а также обезьяны и попугаи. Новый Свет, Южное полушарие, тропическая зима в июне! Все иначе, не так, как у нас.

Я много бродил с товарищами, в особенности с И.П.Андреевым, по окрестностям Рио в лесах и горах, делая прогулки в 30–40 верст в сутки и наслаждаясь чудной природой и дивными видами. Несколько раз был на водопаде Тижуко, восходил на горы Корковадо[52] и Говия. Однажды наша сбившаяся с дороги компания должна была заночевать в лесу, что, однако, не представляло опасности, так как зверей в окрестностях города не водится. Я любил также посещать ботанический сад с чудной аллеей королевских пальм, высоких и прямых, как колонны. Я с восхищением рассматривал чудесные и разнообразные деревья сада, в котором, помимо туземных, были и азиатские растения, например, гвоздичное и коричневое деревья, камфарный лавр и т. д. Крошечные птицы-мухи и огромные[53] бабочки летали там днем, а вечером носились в воздухе светящиеся насекомые.

Мы ездили дня на два в Петрополис —местопребывание бразильского императора —местечко, лежащее в горах. Там совершили мы чудесную прогулку на водопад Итемароти, около которого в лесу росли замечательно высокие древовидные папоротники. Не могу забыть также удивительную, длинную и темную бамбуковую аллею близ Рио, представлявшую как бы готический свод, образуемый соединившимися верхушками бамбука. Мы пробыли в Рио-Жанейро всего около четырех месяцев по следующему поводу. Простояв там недели с две, простившись было с Рио, мы вышли на юг по направлению к мысу Горну. На широте острова Св. Екатерины задул сильный памперос (так называются бури, случающиеся частенько около берегов Рио де ла Платы). Ветер был очень крепкий, волнение развело громадное, но капитан на этот раз почему-то держал клипер под парами. Оголявшийся при каждом подъеме кормы винт производил страшное сотрясение, и вскоре оказалось, что в судне открылась значительная течь. Идти далее было нельзя; пришлось вернуться в Рио-Жанейро и войти для починок в док[54]. В Россию было послано донесение о ненадежности клипера для долгого кругосветного плавания. В донесении были значительные преувеличения: например, при описании памперoса говорилось, что палуба судна ходила, как клавиши фортепиано. В действительности этого не было; не следовало лишь держаться под парами и расшатывать корму сотрясениями оголявшегося от

качки винта. Все прежние испытанные нами бури мы обыкновенно благополучно выдерживали под малыми парусами. Так или иначе, надо было чиниться. Работа задержала нас в Рио до октября, т. е. до того времени, когда из России было получено предписание возвратиться в Европу, отложив помыслы о кругосветном плавании (к удовольствию капитана, скажу между прочим)[55].

Окончив работы по исправлению течи, до получения окончательного предписания идти в Европу клипер наш выходил на несколько дней из Рио-Жанейро к небольшому острову Илья-Гранде, лежащему неподалеку к югу от Рио, для производства артиллерийского ученья. Мы простояли у Илья-Гранде дней пять или шесть. Это —гористый островок, покрытый густым тропическим лесом. На одной стороне его имеются сахарные и кофейные плантации. Мы много гуляли в его чудесных лесах. По возвращении нашем в Рио-Жанейро с Илья-Гранде вскоре получено было предписание. Стоял уже октябрь месяц: начиналось лето, и жара возрастала. Я с некоторым сожалением покинул Рио с его чудесной природой.

Клипер наш направлялся в Кадикс, где предполагалось ожидать дальнейших предписаний. Обратный путь в Северное полушарие был совершен в 60–65 дней[56]. Опять чудные полосы пассатов, в обратном порядке, появление звезд Северного полушария и исчезновение южных. Где-то по сю сторону экватора нам удалось в течение двух ночей кряду быть зрителями необычайного фосфорического свечения океана. Мы, вероятно, попали в так называемое море Соргассо, т. е. область, изобилующую морскими водорослями и моллюсками, придающими особую силу фосфорическому свечению воды. Дул довольно сильный пассат, и море волновалось. Вся поверхность океана, от судна до горизонта, была залита фосфорическим светом, бросавшим свой отблеск на паруса. Не видав, невозможно представить себе картину такой красоты. На третью ночь свеченье воды уменьшилось, и океан принял свой обычный ночной вид. Мы пришли в Кадикс, кажется, в начале декабря, Простояв там дня три, мы вышли, согласно полученному предписанию, в Средиземное море, где в Вилла-Франке долженствовали вступить в находившуюся там эскадру 'Лесовского, состоявшую при покойном наследнике цесаревиче Николае Александровиче, по болезни проводившем эту зиму в Ницце. По дороге мы заходили в Гибралтар, где осматривали знаменитую скалу с укреплениями, а, также в Порт-Магон на острове Минорке. С тропическим теплом мы уже давно простились; тем не менее, погода стояла чудесная, хоть и прохладная. Такою же-погодою встретила нас и

Вилла-Франка, куда мы прибыли в конце декабря[57].

В Вилла-Франке мы обрели эскадру Лесовского, к которой и присоединились. Стоянка в Вилла-Франке разнообразилась небольшими плаваниями в Тулон, Геную и Специю[58]. Будучи в Тулоне, я посетил Марсель, а из Генуи ездил на знаменитую Виллу-Паллавичини. Прелестная прогулка пешком в Ниццу была обыкновенным моим препровождением времени в свободные от службы дни. Делались также и прогулки в горы с И.ПАндреевым. Красивые каменистые горы, оливковые и апельсинные рощи и прекрасное море оставили во мне прелестное впечатление. Случилось побывать и в пресловутом Монако, куда ходил из Вилла-Франки пароход по имени «Бульдог», отличавшийся необыкновенно неприятной качкой, так что меня, привыкшего к океанской качке, укачало во время поездки в Монако. Я пробовал играть в рулетку, но, проиграв несколько золотых, остановился, так как никакого вкуса в игре не почувствовал. В Ницце в то время была итальянская опера, но я ее не посещал. Во время поездок на берег с товарищами, любителями музыки, я частенько им игрывал на фортепиано «Фауста» Гуно, которого слышал еще в Нью-Йорке. «Фауст» в то время начинал входить в моду. Я где-то достал клавираусцуг. Мои слушатели восхищались; скажу по правде, и мне он тогда значительно нравился.

Я и товарищи были в то время уже произведены в мичманы[59], т. е. в настоящие офицеры, и были приняты в офицерскую кают-компанию.

В апреле скончался наследник цесаревич. Тело его было перенесено с большими церемониями на фрегат «Александр Невский», и вся эскадра наша направилась в Россию. Мы заходили в Плимут и Христианзанд. В Норвегии в апреле[60] было тепло, и зелень была в полной красе. Я ездил из Христианзанда на какой-то красивый водопад, названия которого не помню. По мере приближения к Финскому заливу становилось все холоднее и холоднее, и в заливе мы встретили даже льдины. В последних числах апреля мы бросили якорь на кронштадтском рейде[61].

Мое заграничное плавание закончилось[62]. Много неизгладимых воспоминаний о чудной природе далеких стран и далекого моря; много низких, грубых и отталкивающих впечатлений морской службы было вынесено мною из плавания, продолжавшегося 2 года 8 месяцев. А что сказать о музыке и моем влеченье к. ней? Музыка была забыта, и влеченье к художественной деятельности заглушено; заглушено настолько, что, повидавшись с матерью, семейством брата и Балакиревым, которые скоро разъехались из Петербурга на летнее время, проводя ле-то в Кронштадте при разоружении клипера и живя на

квартире у знакомого офицера К.Е.Замбржицкого, где было фортепиано, я не занимался музыкой вовсе. Я не могу считать за занятия музыкой игру сонат со скрипкой, с которой приходили ко мне время от времени знакомые дилетанты-моряки. Я сам стал офицером-дилетантом, который не прочь иногда поиграть или послушать музыку; мечты же о художественной деятельности разлетелись совершенно, и не было мне жаль тех разлетевшихся мечтаний[63].

Глава VI
1865–1866

Возвращение к музыке. Знакомство с А. П. Бородиным. Моя 1-я симфония. М.А.Балакирев и члены его кружка. Исполнение 1-й симфонии. Музыкальная жизнь кружка. Увертюра на русские темы. Мой первый романс.

В сентябре 1865 года по окончании разоружения клипера «Алмаз» меня перевели в Петербург с частью 1-го флотского экипажа, в котором состояла команда нашего клипера, и для меня началась береговая служба и петербургская жизнь.

Брат с семейством и мать моя вернулись в Петербург после лета; съехались и музыкальные друзья: Балакирев, Кюи и Мусоргский. Я начал посещать Балакирева, стал снова сначала привыкать к музыке, а потом и втягиваться в нее. В бытность мою за границей много воды утекло, много появилось нового в музыкальном мире. Основана была Бесплатная музыкальная школа[64]. Балакирев стал дирижером ее концертов вместе с Г.И.Ломакиным. На Мариинской сцене была поставлена «Юдифь»[65], и автор ее Серов выдвинулся на арену как композитор. Рихард Вагнер приезжал, приглашенный Филармоническим обществом, и познакомил музыкальный Петербург со своими сочинениями и с образцовым исполнением оркестра под своим управлением[66]. По примеру Вагнера, с той поры все дирижеры повернулись спиной к публике и стали лицом к оркестру, чтобы иметь его у себя перед глазами.

При первых же посещениях моих Балакирева я услыхал, что в его кружке появился новый член, подающий большие надежды. Это был А.П.Бородин[67]. По переезде моем в Петербург в первое время его там не было, он не вернулся еще после лета. Балакирев наигрывал мне в отрывках первую часть его Es-dur'-ной симфонии, которая скорее меня удивила, чем понравилась мне. Бородин вскоре приехал; я познакомился с ним, и с этих пор началась наша дружба, хотя он был старше меня лет на десять[68]. Я познакомился с его женой Екатериной Сергеевной. Бородин уже был тогда профессором химии в Медицинской академии и жил у Литейного моста в здании академии, оставаясь и впоследствии до самой смерти в одной и той же квартире. Бородину понравилась

моя симфония, которую сыграли ему в 4 руки Балакирев и Мусоргский. У него же первая часть симфонии Es-dur была еще не докончена, а для остальных частей уже имелся материал, сочиненный им летом за границей. Я был в восхищении от этих отрывков, уразумев также и первую часть, только удивившую меня при первом знакомстве. Я стал часто бывать у Бородина, оставаясь частенько и ночевать. Мы много толковали с ним о музыке; он мне играл свои проекты и показывал наброски симфонии. Он был более меня сведущ в практической части оркестровки, ибо играл на виолончели, гобое и флейте. Бородин был в высшей степени душевный и образованный человек, приятный и своеобразно остроумный собеседник. Приходя к нему, я часто заставал его работающим в лаборатории, которая помещалась рядом с его квартирой. Когда он сидел над колбами, наполненными каким-нибудь бесцветным газом, перегоняя его посредством трубки из одного сосуда в другой, — я говорил ему, что он переливает из пустого в порожнее.

Докончив работу, он уходил со мной к себе на квартиру, и мы принимались за музыкальные действия или беседы, среди которых он вскакивал, бегал снова в лабораторию, чтобы посмотреть, не перегорело или не перекипятилось ли там что-либо, оглашая коридор какими-нибудь невероятными секвенциями из последовательностей нон или септим, затем возвращался, и мы продолжали начатую музыку или прерванный разговор. Екатерина Сергеевна была милая, образованная женщина, прекрасная пианистка, боготворившая талант своего мужа[69].

Осенью 1865 года я был переведен с частью 1-го флотского экипажа, в котором состоял, в Петербург, вплоть до лета. Наша команда помещалась в Галернон гавани, в так называемом Дерябином доме. Я жил в меблированной комнате на 15-й линии Васильевского острова у какого-то типографщика или наборщика. Обедать я ходил к брату в Морское училище. Я не мог тогда жить вместе со всеми своими, так как. несмотря на большую директорскую квартиру брата, в ней не было свободного места. Служба меня занимала не много: часа два или три каждое утро я должен был проводить в Дерябином доме в канцелярии, где заведовал письменной частью и строчил всякие рапорты и отношения, начинавшиеся: «Имею честь донести вашему превосходительству» или «Прилагая при сем список, прошу» и т. п.

Я посещал Балакирева весьма часто. Приходя к нему вечером, я иногда оставался у него ночевать. Посещения мои Бородина я уже описывал. Бывал я также и у Кюи. Частенько собиралась у

кого-нибудь из них наша музыкальная компания: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, В.В.Стасов и другие; много играно было в 4 руки. По настоянию Балакирева я вновь принялся за свою симфонию; сочинил трио к скерцо[70], которого у меня до того не было; по указанию его же я всю ее переоркестровал и начисто переписал. Балакирев, дирижировавший в то время концертами бесплатной музыкальной школы вместе с Г.И.Ломакиным, решил ее исполнить и велел расписать ее партии. Но что за ужасная была эта партитура! Впрочем, об этом после; скажу одно: нахватавшись всяких верхов, я в то время не знал азбуки. Тем не менее, симфония es-moll существовала и предназначена была к исполнению. Концерт был назначен на 19 декабря в зале Думы, и ему предшествовали две репетиции (обычное в те времена число). Дирижерское искусство было для меня тогда тайной, и я благоговел перед Балакиревым, который эту тайну знал. Его уходы на спевки школы и рассказы про эти спевки, про Ломакина, про разные музыкальные дела и про различных петербургских деятелей —все это было для меня исполнено какой-то таинственной прелести. Я сознавал, что я мальчишка, написавший нечто, но при этом ничего не знающий и не умеющий даже порядочно играть морской офицерик; а тут рассказы о том и о другом, касающемся музыки, о тех или других настоящих деятелях и вместе с этим Балакирев, который все знает, все умеет и которого все уважают как настоящего музыканта. Кюи в то время уже начал свою критическую деятельность в «С.-П. ведомостях» (Корша)[71], а потому, помимо любви к его сочинениям, возбуждал во мне тоже невольное уважение как настоящий общественный деятель. Что же касается до Мусоргского и Бородина, то я видел в них более товарищей, а не учителей, подобно Балакиреву и Кюи. Бородина сочинений еще не исполняли, да у него тогда только что была начата первая его крупная работа —симфония Es-dur; в оркестровке он был столь же неопытен, как и я, хотя инструменты знал все же лучше меня, ибо сам играл на флейте, гобое и виолончели. Что же касается до Мусоргского, то, хотя он был прекрасный пианист и отличный певец (правда, уже спавший в то время с голоса) и хотя две его небольшие вещицы —скерцо B-dur и хор из «Эдипа» — были уже исполнены публично под управлением А.Г.Рубинштейна[72], все же он был мало сведущ в оркестровке, так как игранные его сочинения прошли через руки Балакирева. С другой стороны, он не был музыкантом-специалистом и, служа в каком-то министерстве, занимался музыкой лишь на досуге[73]. Кстати: Бородин рассказывал мне, что помнил Мусоргского очень молодым. Бородин был дежурным врачом по какому-то военному

госпиталю, а Мусоргский —дежурным офицером в этом самом госпитале (он тогда еще служил в гвардии). Тут они и познакомились. Вскоре после того Бородин еще раз встретил его у каких-то общих знакомых, и Мусоргский, молоденький офицер, отлично говоривший по-французски, занимал дам, играя им что-то из «Трубадура». Каковы времена!..[74] Замечу, что Балакирев и Кюи в шестидесятых годах, будучи очень близки с Мусоргским и искренно любя его, относились к нему как к меньшему и притом мало подающему надежды, несмотря на несомненную талантливость. Им казалось, что у него чего-то не хватает, и в их глазах он был особенно нуждающимся в советах и критике. Балакирев частенько выражался, что у него «нет головы» или что у него «слабы мозги». Между тем у Кюи и Балакирева установились следующие отношения: Балакирев считал, что Кюи мало понимает в симфонии и форме и ничего в оркестровке, зато по части вокальной и оперной —большой мастер; Кюи же считал Балакирева мастером симфонии, формы и оркестровки, но мало симпатизирующим оперной и вообще вокальной композиции. Таким образом, они друг друга дополняли, но чувствовали себя, каждый по-своему, зрелыми и большими Бородин же, Мусоргский и я —мы были незрелыми и маленькими. Очевидно, что и отношение наше к Балакиреву и Кюи было несколько подчиненное; мнение их выслушивалось безусловно, наматывалось на ус и принималось к исполнению. Напротив, Балакирев и Кюи, в сущности, в нашем мнении не нуждались. Итак, отношение мое, Бородина и Мусоргского между собой было вполне товарищеское, а к Балакиреву и Кюи —ученическое, Сверх того, я говорил уже, как лично я благоговел перед Балакиревым и считал его своею альфой и омегой.

После благополучных репетиций, на которых музыканты меня с любопытством рассматривали, ибо я был в военном сюртуке, состоялся и концерт. Программа его была: «Реквием» Моцарта и моя симфония. В «Реквиеме», между прочим, солистами пели братья Мельниковы. Я полагаю, что И.А.Мельников выступал тогда в первый раз. Симфония прошла хорошо. Меня вызывали, и я своим офицерским видом немало удивил публику. Многие знакомились со мной и поздравляли меня. Конечно, я был счастлив. Считаю нужным упомянуть, что перед концертом я весьма мало волновался, и эта малая склонность к авторскому волнению осталась у меня на всю жизнь. В газетах меня, кажется, одобрили, хотя и не превозносили, а Кюи в «Петербургских ведомостях» написал очень сочувственную статью, выставляя меня как написавшего первую русскую симфонию (Рубинштейн в счет не шел)[75], и я поверил, что был

первый в последовательности русских симфонических композиторов[76].

Вскоре после исполнения моей симфонии состоялся какой-то обед членов Бесплатной музыкальной школы, на который был приглашен и я. Говорили какие-то тосты и пили за мое здоровье.

Весною 1866 года симфония моя была исполнена еще раз и на этот раз уже не Балакиревым. В Великом посту, когда в театрах не было спектаклей, дирекцией театров давались симфонические концерты; первоначально они были под управлением Карла Шуберта (о чем я уже упоминал), а со смертью его перешли в руки оперного капельмейстера К.Н Лядова. Театральная дирекция пожелала исполнить и мою симфонию. Как это случилось, я не могу объяснить. Вероятно, это было устроено не без влияния Балакирева на Кологривова, бывшего в то время инспектором музыкантов при императорских театрах. Я передал в дирекцию партитуру, и симфония была сыграна под дирижерством Лядова с некоторым успехом. Я на репетиции приглашен не был. Очевидно, и Лядов, и дирекция обо мне заботились мало. Исполнением я был не особенно доволен, хотя, помнится, оно было вовсе не дурно[77], но, во-первых, я считал себя обиженным за неприглашение на репетиции; во-вторых, разве я мог быть доволен Лядовым, когда у меня был единственный бог — Балакирев? К тому же, к Лядову как к дирижеру в кружке Балакирева относились неблагосклонно, как и ко всем дирижерам, кроме него самого. Кюи в статьях своих нередко ставил Балакирева как дирижера наряду с Вагнером и Берлиозом. Замечу кстати, что в ту пору Кюи еще не слышал Берлиоза. Балакирев сам, несомненно, верил в свое превосходство и могущество, и надо сказать правду, что в те времена из дирижеров мы знали лишь его, А.Т.Рубинштейна и Лядова. Рубинштейн был в этом отношении на плохом счету, а Лядов уже клонился к упадку вследствие своей беспутной жизни. Некоторой долей доброй памяти пользовался Карл Шуберт; что же касается до заграничных дирижеров, то мы их не знали, за исключением Р.Вагнера, считавшегося гениальным в этом смысле. И вот наряду с ним и Берлиозом, которого помнил только Стасов, ставился Балакирев. Такое положение его относительно Вагнера и Берлиоза в моих глазах было несомненно, хотя я не слыхал ни того, ни другого. Итак, исполнением своей симфонии в симфоническом концерте дирекции я должен был быть недоволен. Тем не менее, меня, помнится, вызывали.

Как прошла весна 1866 года, я не припомню; знаю только, что я ничего не писал, а почему —не могу дать себе отчета. Должно быть, потому, что сочинение в ту пору было для меня трудно по

неимению техники, а от природы я усидчив не был. Балакирев меня не торопил, не побуждал к знанию; время у него самого уходило как-то бестолково. Я часто с ним проводил вечера. Помнится, что в то время он гармонизировал собранные им русские песни, долго возился с ними и много переделывал. Присутствуя при этом, я хорошо познакомился с собранным им песенным материалом ' и способом его гармонизации. Балакирев владел в те времена большим запасом восточных мелодий и плясок, запомненных им во время поездок на Кавказ. Он часто игрывал их мне и другим в своей прелестнейшей гармонизации и аранжировке. Знакомство с русскими и восточными песнями в те времена положило начало моей любви к народной музыке, которой впоследствии я и отдался. Помнится также, что у Балакирева были начатки его C-dur'ной симфонии. Около одной трети 1-й части симфонии было уже написано в | партитуре. Сверх того, существовали наброски для скерцо, а также и финала на русскую тему «Шарлатарла из партарлы», сообщенную ему мною, а мне петую дядей Петром Петровичем[78]. Второю темою в финале 1 предполагалась песня: «А мы просо сеяли», в h-moll приблизительно в том виде, как она помещена в его сборнике 40 песен.

Что касается до скерцо, то Балакирев однажды при мне сымпровизировал его начало:

Впоследствии, однако, он заменил его другим. Из концерта его для фортепиано 1-я часть была готова и оркестрована; для Adago имелись чудесные намерения, а для финала темы.

Затем в середине финала должна была явиться церковная тема: «се жених грядет», а фортепиано должно было сопровождать ее подобием колокольного звона. Сверх того у него существовали начатки октета или нонета с фортепиано F-dur:

1-я часть с темою:

и прелестное скерцо. К задуманной им опере «Жар-птица» он относился в то время уже несколько холодно, хотя играл много превосходных отрывков, преимущественно сочиненных на восточные темы. Превосходны были львы, стерегущие золотые яблоки, и полет Жар-птицы. Помнятся также некоторые песни и служба огнепоклонников на персидскую тему:

Кюи в то время сочинял «Ратклиффа»; если не ошибаюсь, то сцена «у черного камня» и романс Марии уже существовали. Мусоргский был занят сочинением оперы на сюжет «Саламбо»[79]. Изредка он играл ее отрывки у Балакирева и Кюи. Отрывки эти вызывали частью величайшее одобрение за красоту своих тем и мыслей, частью жесточайшие порицания за беспорядочность и сумбур. М.Р.Кюи, помнится, не переносила некоей шумной и безалаберной бури в этой опере. Бородин продолжал свою симфонию и часто приносил Балакиреву куски партитуры для просмотра.

Описанное выше представляло для меня главную музыкальную пищу того времени. Я беспрестанно проводил вечера у Балакирева, частенько бывал у Кюи и Бородина. Но сам, как сказано выше, мало или ничего не сочинял весною 1866 года, а к лету задумал написать увертюру на русские темы. Конечно, балакиревские увертюры «1000 лет» и увертюра h-moll были для меня идеалами. Я выбрал темы: «Слава», «У ворот, ворот» и «На Иванушке чапан». Балакирев не вполне одобрил выбор двух последних, находя их несколько однородными, но я почему-то уперся на своем, — по-видимому, оттого, что на обе эти темы мне удалось сочинить кое-какие вариации и гармонические фокусы и уже не хотелось расставаться с тем, что начато.

Ле-то 1866 года я провел большею частью в Петербурге, за исключением одного месяца, когда я был в плавании на яхте «Волна» в финляндских шхерах. Вернувшись из этого небольшого плавания, я написал затеянную увертюру, и партитура ее была готова к концу лета[80]. Где провел Балакирев это лето, я не припоминаю; скорее всего, в Клину у отца[81]. Вернувшись осенью, он часто стал наигрывать две восточные темы, послужившие впоследствии для его фортепианной фантазии «Исламей». Первую тему, Des-dur, он запомнил на Кавказе, а вторую, D-dur, слышал чуть ли не в это ле-то в Москве от какого-то певца (кажется, Николаева)[82]. Одновременно с этим он все чаще и чаще наигрывал темы для оркестровой фантазии «Тамара». Для первой темы Allegro им была взята мелодия, слышанная нами вместе при посещении казарм конвоя его величества в Шпалерной улице. Как теперь помню, как восточные «человеки» наигрывали музыку на каком-то балалайко- или гитарообразном инструменте. Сверх того, они пели хором мелодию «Персидского хора» Глинки с некоторым изменением ее:

В течение 1866–1867 годов значительная часть «Тамары»

была им уже наимпровизирована и часто игралась при мне и других. Вскоре понемногу стал складываться и «Исламей». Симфония C-dur не подвинулась вперед, а равно и все прочие начатки.

Между иностранной музыкой, просматриваемой в кружке Балакирева и играемой для нас преимущественно им самим, с 1866 года все чаще и чаще стали появляться сочинения Листа, в особенности «MephstoWalzer» и «Danse macabre». Сколько помнится, «Danse macabre» был сыгран профессором консерватории Герке в 1-й раз в концерте Русского музыкального общества под управлением Рубинштейна в 1865 или 1866 году[83]. Балакирев с ужасом рассказывал мнение Рубинштейна об этой пьесе. Рубинштейн уподобил эту музыку беспорядочному топтанью фортепианных клавишей или чему-то в этом роде. Впоследствии Рубинштейн хотя и не любил Листа, но все-таки относился несколько иначе к этому сочинению. Помнится, что «Danse macabre» меня поразил на первый раз несколько неприятно, но вскоре я вник в него. Напротив, Вальс Мефистофеля мне нравился беспредельно. Я приобрел себе его партитуру и даже научился сносно его играть в собственной аранжировке.

Вообще в этот год я довольно усердно занимался игрой на фортепиано один у себя на квартире. Я жил тогда, кажется, на 10-й линии, в меблированной комнате ценою за 10 рублей в месяц. Я усердно зубрил «TSglche Studen» Черни, играл гаммы в терциях и октавами[84], учил даже шопеновские этюды. Занятия эти происходили тайком от Балакирева, который никогда не наводил меня на мысль заняться фортепиано (а это так было необходимо!). Балакирев давно отпел меня как пианиста; мои сочинения проигрывал большею частью сам; если и садился иногда играть со мною в 4 руки, то при первом затруднении моем бросал играть, говоря, что лучше сыграет это потом с Мусоргским. Вообще он приучил меня стесняться его, и я играл при нем обыкновенно хуже, чем мог. Не спасибо ему за это! Я чувствовал, что все-таки делаю успехи в игре, занимаясь довольно много дома; но при Балакиреве играть боялся, и он решительно не замечал моих успехов, а вместе с этим я был и у других на счету «неспособного к игре», особенно у Кюи. Ох, худые были времена! Надо мной и Бородиным кружок часто посмеивался за пианизм, а потому мы и сами потеряли в себя веру. Но в те времена я еще не был вполне разочарован и старался выучиться втихомолку. Замечательно, что в доме брата и других знакомых, вне круга Балакирева, меня считали за хорошо играющего, просили сыграть при дамах и гостях и т. п. Я играл. Многие

восхищались от непонимания. В итоге выходила какая-то ложь и глупость.

Служба меня занимала мало. Я был переведен в 8-й флотский экипаж, находившийся в Петербурге: Занятия мои заключались в дежурствах по экипажу и по магазинам морского ведомства, называемым Новой Голландией; иногда я бывал назначаем в караул в тюрьму. Музыкальная моя жизнь раздваивалась: в одной половине, в кружке Балакирева, меня считали композиторским талантом, плохим пианистом или вовсе не пианистом, милым и недалеким офицериком; в другой половине, между знакомыми и родными семейства Воина Андреевича, я был морской офицер, дилетант, прекрасно играющий на фортепиано и знаток серьезной музыки, между прочим, что-то сочиняющий. По вечерам в воскресенье, когда у брата собирались родственники его жены, молодые люди, я играл им для танцев кадрили из «Прекрасной Елены» или «Марты» собственного изделия, иногда в антрактах превращаясь в пианиста, наигрывающего с прекрасным туше отрывки из опер. У П.Н.Новиковой я удивлял своим искусством, играя «Мефисто-вальс». У приятеля брата П.И.Величковского играл с его дочерьми в 4 руки. Величковский играл на виолончели, к нему ходили также его знакомые скрипачи, и я Аранжировал «Камаринскую» и «Ночь в Мадриде» для скрипки, альта, виолончели и фортепиано в 4 руки, что мы и исполняли у них в доме. Обо всех этих подвигах Балакирев и его кружок не имели понятия; я тщательно от них скрывал эту мою дилетантскую деятельность.

Увертюрой моей Балакирев не был доволен, но, сделав мне некоторые поправки и указания, все-таки решил ее исполнить в концерте Бесплатной музыкальной школы. Концерт состоятся 11 декабря 1866 года. Вместе с моей увертюрой исполнялся и «Мефисто-вальс». Так, помню, как Г.И.Ломакин, слушая на репетиции Вальс и жмуря как бы от удовольствия глаза, сказал мне: «Как Михаил Иванович любил такую музыку!» Что значило такая музыка? Вероятно, «чувственная, сладострастная», подразумевал Ломакин. «Мефисто-вальс» восхитил весь кружок и меня, конечно. Балакирев чувствовал себя окончательно гениальным дирижером, так же думал о нем и весь кружок. Моя увертюра прошла хорошо и более или менее понравилась. Меня вызвали. Помнится, что звучала она довольно цветисто, и ударные инструменты были расположены мною со вкусом. Газетных отзывов об этой увертюре я не помню[85].

Кажется, в декабре 1866 года я сочинил свой первый романс: «<Щекою к щеке ты моей приложись» на слова Гейне[86]. (Отчего мне пришла охота сочинить его —не помню; вероятнее всего, из

желания подражать Балакиреву, романсами которого я восхищался. Балакирев довольно одобрил его, но, найдя аккомпанемент недостаточно фортепианным, какового и надо было ожидать от меня, не пианиста, совершения заново его переделал и собственноручно написал. С этим аккомпанементом и был напечатан впоследствии мой романс.

Глава VII
1866–1867

«Рогнеда». Отношение кружка к А.Н. Серову. Сочинение «Сербской фантазии». Знакомство с Л.И.Шестаковой. Славянский концерт. Сближение с М.П.Мусоргским. Знакомство с П.И. Чайковским. Н.Н.Лодыженский. Поездка М.А.Балакирева в Прагу. Сочинение «Садко» и романсов. Разбор «Садко».

К сезону 1866/67 года относится постановка «Рогнеды» на Мариинской сцене[87]. Поставив «Юдифь» во время моего заграничного путешествия, Серов после нескольких лет промежутка разрешился этой второй своей оперой.

В публике «Рогнеда» произвела фурор. Серов вырос на целую голову. В кружке Балакирева над «Рогнедой» сильно подсмеивались, выставляя в ней как единственную путную вещь идоложертвенный хор 1-го действия и некоторые такты из хора в гриднице[88]. Не могу не сознаться, что «Рогнеда» меня сильно заинтересовала и многое мне в ней понравилось, например колдунья, идоложертвенный хор, хор в гриднице, пляска скоморохов, охотничья прелюдия, хор в 7/4, финал и многое другое —отрывочно. Нравилась мне также ее грубоватая, но колоритная и эффектная оркестровка, которую, кстати сказать, Лядов значительно поумерил в силе на репетициях. Я не смел во всем этом сознаться в балакиревском кружке и даже, в качестве человека, искренно преданного идеям кружка, побранивал эту оперу среди знакомых, между которыми распространялась моя дилетантская деятельность. Помню, как это удивляло брата моего, которому «Рогнеда» нравилась. Я многое запомнил, прослушав эту оперу раза два или три, и, должен сознаться, иногда с удовольствием играл ее отрывки на память, иногда даже на дгслегпантской половине. Серов в те времена начал нещадно поносить Балакирева как дирижера, композитора и музыканта вообще в своих статьях. С Кюи у него тоже завязалась перебранка, и в газетах рознь шла невообразимая. Отношения Серова к Балакиреву, Кюи и Стасову в прежние времена (до появления моего на музыкальном горизонте) для меня до сих пор

непонятны. Серов был близок к ним, но из-за чего последовало расхождение, мне неизвестно. В балакиревском кружке об этом умалчивали. Мельком доходили до меня отрывочные воспоминания о Серове, большею частью иронические. Рассказывался какой-то скандальный случай с Серовым (в бане) нецензурного свойства и т. п. В то время когда я появился в балакиревском кружке, между Серовым и этим кружком от ношения были самые неприязненные. Подозреваю, что Серов был бы рад сойтись с кружком, но Балакирев был к этому неспособен.

В сезоне 1866/67 года Балакирев много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских. Он окружил себя большим числом всевозможных сборников. Я тоже их просматривал с величайшим восхищением и с восхищением же слушал, как Балакирев играл их с собственной изящной гармонизацией. В ту пору он сильно стал интересоваться славянскими делами. Приблизительно тогда же возник славянский комитет. У Балакирева в квартире я часто встречал каких-то заезжих чехов и других славянских братьев. Я прислушивался к их разговорам, но, признаюсь, мало в этом понимал и мало был заинтересован этим течением. Весною ожидались какие-то славянские гости, и затеян был в честь их концерт, дирижировать которым должен был Балакирев. По-видимому, этот концерт и вызвал сочинение увертюры на чешские темы, и увертюра эта была написана Балакиревым против обыкновения довольно быстро. А я, по мысли Балакирева, принялся за сочинение фантазии на сербские темы для оркестра. Я увлекался отнюдь не славянством, а только прелестными темами, выбранными для меня Балакиревым. «Сербская фантазия» была написана мною скоро и понравилась Балакиреву. Во вступлении имеется одна его поправка или, лучше сказать, вставка такта в четыре; за исключением этого, все прочее принадлежит мне. Оркестровка, помимо позорного употребления натуральных медных инструментов, была тоже удовлетворительна. Кружок Балакирева не имел понятия в то время о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из «Trate d'nstrnmentaton» Берлиоза об употреблении натуральных груб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избегать мнимых закрытых нот, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо. Между тем стоило лишь поговорить и посоветоваться с каким-нибудь практическим музыкантом, но это было для нас слишком унизительно. Мы были единомышленниками с Берлиозом, а не с каким-нибудь

бездарным капельмейстером… Но раньше, чем говорить о славянском концерте, состоявшемся уже весною, я припомню следующее.

В январе или феврале 1867 года Балакирев захватил меня с собою вечером к Людмиле Ивановне Шестаковой (сестра Глинки), с которою он был знаком и дружен со времен Михаила Ивановича, но которой я еще представлен не был. У Людмилы Ивановны были в тот вечер гости и между прочими А.С.Даргомыжский, Кюи и Мусоргский, как помнится, были также у нее в тот вечер. Был и В.В.Стасов. О Даргомыжском говорили в то время, что он принялся за сочинение музыки к пушкинскому «Каменному гостю». Я припоминаю спор Стасова с Даргомыжским в этот вечер по поводу «Русалки». Стасов, отдавая должное почтение многим местам этой оперы, в особенности речитативам, сильно порицал Даргомыжского за многое, по его мнению, слабое, упрекая в особенности за многие ритурнели в ариях. Даргомыжский, сыграв на фортепиано один из таковых ритурнелей, не одобряемых Стасовым, закрыл с досадою фортепиано и прекратил спор, как будто говоря: «Если вы не способны этого ценить, то с вами не стоит и разговаривать».

Между гостями Л.И. была некто С.И.Зотова, урожденная Беленицына, сестра Л.И.Кармалиной, известной певицы времен Даргомыжского и Глинки. С.И. спела несколько романсов, в том числе и «Золотую рыбку» Балакирева, при общих одобрениях. Ее пение мне очень понравилось и расположило к сочинению романсов (до этих пор у меня был всего один). В течение весны я написал их еще три: «Восточный романс», «Колыбельную песню» и «Из слез моих», и уже с собственными аккомпанементами[89].

С тех пор я стал довольно часто бывать у Людмилы Ивановны. Балакирев бывал там тоже. Он любил иногда поиграть в карты, и у Людмилы Ивановны составлялась для него партия, в которой я, однако, никогда не участвовал, ибо карт терпеть не мог и к игре \ в карты способности не имел, может быть, еще более, чем к игре на фортепиано. Балакирев любил играть, но не на деньги или по маленькой. За картами у Людмилы Ивановны открывалось поле для его остроумия; ибо его слушали с почтением. Часто какой-нибудь король треф уподоблялся почему-то митрополиту Исидору. «Исидоренька, — говорил Балакирев, — у него и нос картошкой». «Желал бы я знать, чем бы Господь Бог теперь покрыл эту взятку!» —говорил Балакирев, кроя козырным тузом, и так далее в этом роде. Иногда я обречен бывал смотреть на игру для того, чтобы потом проводить Балакирева до дому. Вообще он моего времени не ценил и меня не приучал ценить время. Много его было порастеряно в ту пору!

Весною наехали братья-славяне, и концерт состоялся в зале Думы 12 мая. На первой репетиции произошел небольшой скандал: в партиях «Чешской увертюры» оказалось невероятное число ошибок: музыканты были недовольны. Балакирев раздражался. Первый скрипач Величковский (брат П.А., о котором я упоминал) в чем-то ошибся. Балакирев сказал ему: «Вы не понимаете дирижерских знаков!» Величковский обиделся и ушел с репетиции. Вечером в квартире Балакирева я и Мусоргский помогали ему в исправлении партий. Вторая репетиция прошла благополучно. Величковского заменил Пиккель. В этом концерте дана была в 1-й раз и моя «Сербская фантазия»[90].

В течение сезона 1866/67 года я более сблизился с Мусоргским. Я бывал у него, а жил он со своим женатым братом Филаретом близ Кашина моста. Он много мне играл отрывков из своей «Саламбо», которые меня премного восхищали. Кажется, тогда же играл он мне свою фантазию «Иванова ночь» для фортепиано с оркестром, затеянную под влиянием «Danse macabre». Впоследствии музыка этой фантазии, претерпев многие метаморфозы, послужила материалом для «Ночи на Лысой горе». Играл он также мне свои прелестные еврейские хоры: «Поражение Сенахериба» и «Иисус Навин». Музыка последнего была взята им из оперы «Саламбо»[91]. Тема этого хора была подслушана Мусоргским у евреев, живших с ним в одном дворе и справлявших праздник кущей. Играл мне Мусоргский и романсы свои, которые не имели успеха у, Балакирева и Кюи. Между ними были: «Калистрат» и красивая фантазия «Ночь» на слова Пушкина[92]. Романс «Калистрат» был предтечею того реального направления, которое позднее принял Мусоргский; романс же «Ночь» был представителем той идеальной стороны его таланта, которую впоследствии он сам втоптал в грязь, но запасом которой при случае пользовался. Запас этот был заготовлен им в «Саламбо» и еврейских хорах, когда он еще мало думал о сером мужике. Замечу, что большая часть его идеального стиля, например ариозо царя Бориса,] фразы самозванца у фонтана, хор в боярской думе, смерть Бориса и т. д. — взяты им из «Саламбо». Его идеальному стилю недоставало подходящей кристалл 1 лически-прозрачной отделки и изящной формы; недоставало потому, что не было у него знания гармонии и контрапункта. Балакиревская среда осмеивала сначала эти ненужные науки, потом объявила их недоступными для Мусоргского. Так он без них и прожил, возводя для собственного утешения свое незнание в доблесть, а технику других в рутину и консерватизм. Но когда красивая и плавная последовательность удавалась ему, наперекор предвзятым взглядам, как он был счастлив. Я был свидетелем

этого не один раз.

Во время посещений моих Мусоргского мы с ним беседовали на свободе без контроля Балакирева или Кюи. Я восхищался многим из игранного им; он был в восторге и свободно сообщал мне свои планы. У не го их было больше, чем у меня. Одним из его сочинительских планов был «Садко», но он давно уже оставил мысль писать его и предложил это мне. Балакирев одобрил эту мысль, и я принялся за сочинение[93].

К сезону 1866/67 года относится знакомство нашего кружка с П.И.Чайковским[94]. По окончании консерваторского курса Чайковский, получивший приглашение вступить в число профессоров Московской консерватории, переселился в Москву. Кружок наш знал о нем лишь то, что им сочинена симфония g-moll, из которой две средние части исполнялись в концертах Русского музыкального общества в Петербурге[95]. К Чайковскому в кружке нашем относились если не свысока, то несколько небрежно, как к детищу консерватории, и, за отсутствием его в Петербурге, не могло состояться и личное знакомство с ним. Не знаю, как это случилось, но в один из приездов своих в Петербург Чайковский появился на вечере у Балакирева, и знакомство завязалось. Он оказался милым собеседником и симпатичным человеком, умевшим держать себя просто и говорить как бы всегда искренно и задушевно. В первый вечер знакомства, по настоянию Балакирева, он сыграл нам 1-ю часть своей симфонии g-moll, весьма понравившуюся нам, и прежнее мнение наше о нем переменилось и заменилось более симпатизирующим, хотя консерваторское образование Чайковского представляло собою все-таки значительную грань между ним и нами. Пребывание Чайковского в Петербурге было кратко, но в следующие за сим годы Чайковский, наезжая в Петербург, обыкновенно появлялся у Балакирева, и мы видались с ним. В одно из таковых свиданий В.В.Стасов, да и все мы, были восхищены его певучей темой из увертюры «Ромео и Джульетта», что впоследствии дало повод В.В.Стасову предложить Чайковскому шекспировскую «Бурю» как сюжет для симфонической поэмы. Вскоре после первого знакомства с Чайковским Балакирев уговорил меня поехать вместе с ним в Москву на несколько дней. Дело было на рождественских праздниках. В ту зиму сгорел известный Мстинский мост[96], и по пути в Москву мне и Балакиреву пришлось переправляться через реку Мсту в крестьянских санях на поезд, дожидавшийся нас за рекою. В Москве мы проводили все время наше полостям: у Н.Г.Рубинштейна, жившего с Чайковским, у Дароша, Дюбюка и других. Какая была цель поездки Балакирева —сказать трудно. Мне кажется, что целью

было сближение-с Н.Г.Рубинштейном. Балакирев всегда враждебно относился к деятельности Антона Григорьевича Рубинштейна, не признавая в нем композитора и по возможности унижая достоинства его как великого пианиста. В противоположность ему как на пианиста, стоявшего выше, обыкновенно указывалось на Николая Григ. Рубинштейна. При этом артистическая лень и бесшабашная жизнь прощались последнему и объяснялись как следствие чудной московской жизни. Наоборот, Антону Григ, всякое лыко ставилось в строку. Меня же потащил Балакирев в Москву просто от скуки и в качестве своего адъютанта. Иначе трудно объяснить нашу поездку в Москву к далеким людям.

В течение того же сезона 1866/67 года наш музыкальный кружок увеличился присоединением к нему 1 еще одного члена —Николая Николаевича Лодыженского[97] [* Ныне русский консул в Нью-Йорке. (Прим. авт., 1906 г)]. Лодыженский, мало-помалу разорявшийся в ту пору помещик Тверской губ., был молодой, образованный человек, странный, увлекающийся и одаренный сильным, чисто лирическим композиторским талантом, недурно владевший фортепиано при исполнении собственных сочинений. Сочинения его состояли из огромного количества большею частию незаписанных импровизаций. Тут были и отдельные пьесы, и начатки симфоний, а также опера «Дмитрий Самозванец» (на несуществующее, но лишь предполагаемое либретто) и просто никуда не пристроенные музыкальные отрывки. Все это было, тем не менее, так изящно, красиво, выразительно и даже правильно, что тотчас же привлекло к нему наше общее внимание и расположение. Из сочинений его особенно восхищали нас: свадебная сцена Дмитрия с Мариной, а также solo с хором на лермонтовскую «Русалку». Все это так и осталось неоконченным (последствие российского дилетантизма), за исключением нескольких романсов, по настоянию моему и других отделанных и напечатанных впоследствии.

В числе событий 1866–1867 годов следует отметить также поездку Балакирева в Прагу для постановки там «Руслана», первое представление которого, под управлением Балакирева, состоялось 4 февраля 1867 года.

В настоящее время я не упомню многочисленных рассказов Милия Алексеевича о Праге, репетициях и представлении «Руслана». Во всяком случае, они сосредоточивались около интриг, окружавших русского дирижера в среде чешских музыкальных и театральных деятелей. Немалая тень падала и на композитора Сметану, бывшего в то время оперным

капельмейстером и долженствовавшего подготовить разучку оперы к приезду МА. Музыка Глинки оказывалась часто непонятой; так, например, темп арии Людмилы в черноморовом замке (h-moll) был заучен необычайно быстрый. Перед представлением оркестровая партитура куда-то пропала, но Балакирев вышел из критического положения вполне победоносно: взял да и продирижировал все представление наизусть, чем немало удивил и смутил подставлявших ему ногу. Успех, по рассказам М.А., был полный; опера прошла прекрасно. М.А. в особенности нахваливал баритона Льва (Руслана) и баса Палечека (Фарлаф). Последний вскоре после того, покинув пражскую оперу, переселился в Петербург, поступив в Мариинский театр, где впоследствии сделался режиссером и учителем сцены, руководя сценической постановкой всех опер, и в том числе моих, начиная с «Млады». Поездка Балакирева в Прагу и завязала те отношения его к приезжим в Петербург братьям-славянам, которых я упоминал выше.

С наступлением летнего времени[98] друзья мои разъехались; Балакирев уехал не помню куда, чуть ли не снова на Кавказ, Мусоргский в деревню, Кюи куда-то на дачу и т. д. Я оставался в городе один, так как семья брата жила в Тервайоки (близ Выборга). В это ле-то и следующую за ним осень были сочинены мною «Садко»[99] и восемь романсов (от № 5 до 12), а первые четыре романса, к моему великому удовольствию, были, по настоянию Балакирева, напечатаны и изданы Бернардом, разумеется, не заплатившим мне ни копейки[100].

В сентябре 1867 года разъехавшийся на ле-то наш музыкальный кружок вновь собрался. Партитура «Садко», начатая 14 июля, была окончена 30 сентября. Мой «Садко» заслужил всеобщее одобрение, в особенности его третья часть (пляска 2/4), что было вполне правильно. Какие Музыкальные веяния руководили моей фантазией при сочинении этой симфонической картины? Вступление —картина спокойно волнующегося моря — заключает в себе гармоническую и модуляционную основу начала листовского «Ce qu'on entend sur la montagne» (модуляция на м. терцию вниз). Начало allegro 3/4, рисующее падение Садка в море и увлечение его в глубь морским царем, напоминает приемом момент похищения Людмилы Черномором в действии «Руслана», причем, однако нисходящая гамма Глинки целыми тонами является замененной нисходящей же гаммою: полутон, тон, полутон, тон, сыгравшею впоследствии значительную роль во многих моих сочинениях. D-dur'ная часть, allegro 4/4, рисующая пир у морского царя, в гармоническом, а отчасти и в мелодическом отношении напоминает любимый мною в то время

романс Балакирева «Песня золотой рыбки» и вступление к речитативу «Русалки» из V действия оперы Даргомыжского, а частью его же хор волшебных дев[101] и некоторые гармонические и фигурационные приемы листовского «Mephsto-Walzer'a». Вполне оригинальной выдумкой является плясовая тема третьей части (Des-dur 2/4), а равно и следующая за нею певучая тема. Вариации обеих тем, переходящие в мало-помалу разрастающуюся бурю, сочинены отчасти под влиянием некоторых моментов «Mephsto-Walzer'a», отчасти же представляют собой некоторые отзвуки балакиревской «Тамары», далеко не оконченной в то время, но хорошо известной мне по исполнению автором ее отрывков. Заключительная часть «Садки», подобно вступительной, заканчивается красивым аккордовым ходом самостоятельного происхождения. Главные тональности «Садки» (Des-dur-D-dur-Desdur) избраны как бы в угоду Балакиреву, питавшему в те времена к ним какую-то исключительную склонность. Форма моей фантазии сложилась в зависимости от избранного мною сюжета, причем эпизод появления угодника Николы, к сожалению, был мною пропущен, и струны садкиных гусель разрывались сами собою. В общем форма «Садки» удовлетворительна, но средней его части D-dur (пир у морского царя) отведено слишком много места по сравнению с картиной спокойного моря и пляской под наигрыш Садко; большее развитие последней с переходом в бурю было бы весьма желательно. Меня несколько удручает краткость и лаконичность этого произведения вообще, произведения, которому приличествовали бы более широкие формы. Если растянутость и многословие составляют недостаток многих композиторов, то слишком большая сжатость и лаконичность были тогдашним моим недостатком, и причиною их —недостаточность техники. Тем не менее, оригинальность задачи и вытекающей из нее формы, оригинальность тем плясовой и певучей с чисто русским пошибом, налагавшим свою печать и на несколько заимствованные в смысле приемов вариации каким-то чудом схваченный оркестровый колорит, несмотря на значительное мое невежество в области оркестровки, — все это делало мою пьесу привлекательной и достойной внимания многих музыкантов различных направлений, как то оказалось впоследствии. Балакирев, голос которого был в то время преобладающим и решающим в нашем кружке, отдавая моему произведению известную дань покровительственного и поощрительного восхищения, характеризовал мою сочинительскую природу как женскую, нуждающуюся в оплодотворении чужими музыкальными мыслями. Таковое мнение он не раз высказывал и

позже, до тех пор пока я не начал проявлять свое личное я в области творчества. Тогда он стал мало-помалу охладевать к этому я, уже менее отражавшему симпатичные ему отзвуки Листа и его самого.

Глава VIII
1867–1868

Концерты Русского музыкального общества. Г.Берлиоз. Композиторская деятельность кружка. Вечера у А. С.Даргомыжского. Знакомство с семейством Пургольд. Сочинение «Антара» и первая мысль о «Псковитянке». Поездка к Н.Н.Лодыженскому. Сочинение «Псковитянки».

Сезон 1867/68 года в Петербурге был весьма оживленный. Управление концертами Русского музыкального общества, благодаря настояниям Кологривова пред великою княгинею Еленой Павловной, было предложено Балакиреву, а по настоянию последнего был приглашен на шесть концертов сам Гектор Берлиоз.

Концерты под управлением Балакирева шли вперемежку с концертами Берлиоза, выступившего в первый раз 16 ноября[102]. В балакиревских концертах были даны, между прочим, интродукция «Руслана», хор из «Пророка» (в хоре пели малолетние А. К Лядов и Г.О.Дютш —ученики консерватории, дети наших известных музыкантов), увертюра «Фауст» Вагнера (единственная пьеса этого автора, чтимая в нашем кружке), «Чешская увертюра» Балакирева, моя «Сербская фантазия»[103] (вторично) и, наконец, мой «Садко» (в концерте 9 декабря). «Садко» прошел с успехом; оркестровка всех удовлетворила, и меня несколько раз вызвали[104].

Гектор Берлиоз явился к нам уже стариком, хотя и бодрым во время дирижирования, но угнетаемым болезнью, а потому совершенно безразлично относившимся к русской музыке и русским музыкантам. Большую часть свободного времени он проводил лежа, жалуясь на болезнь и видаясь только с Балакиревым и с директорами Музыкального общества, по необходимости. Однажды, впрочем, его угостили спектаклем «Жизнь за царя» в Мариинском театре, но он не высидел и двух действий. В другой раз состоялся какой-то обед дирекции с Д.В.Стасовым и Балакиревым, на котором Берлиозу пришлось-таки присутствовать[105]. Полагаю, что не только болезненность,

но и самомнение гения и приличествующая таковому обособленность были причиною полного равнодушия Берлиоза к русской и петербургской музыкальной жизни. Признание за русскими некоторого музыкального значения делалось, да и до сих пор делается иноземными величинами весьма свысока. О знакомстве моем, Мусоргского и Бородина с Берлиозом не было и речи. Стеснялся ли Балакирев испросить у Берлиоза разрешения представить нас, чувствуя его полнейшее равнодушие к этому предмету, или сам Берлиоз просил уволить его от знакомства с подающими надежды молодыми русскими композиторами, — сказать не могу, помню только, что мы сами на это знакомство не напрашивались и не заводили с Балакиревым об этом речи.

В шести берлиозовоких концертах им были даны; симфония «Гарольд», «Эпизод из жизни артиста», несколько его увертюр, отрывки из «Ромео и Джульетты» Я и «Фауста», несколько мелочей, а также 3, 4, 5 и 6-я симфонии Бетховена и отрывки из опер Глюка. Словом —Бетховен, Глюк и «я». Впрочем, к этому надо прибавить увертюры: «Волшебный стрелок» и «Оберон» Вебера. Разумеется, Мендельсон, Шуберт и Шуман отсутствовали, не говоря уже о Листе и Вагнере.

Исполнение было превосходное: обаяние знаменитой личности делало все. Взмах Берлиоза простой, ясный, красивый. Никакой вычуры в оттенках. Тем не менее (передаю со слов Балакирева), на репетиции в собственной вещи Берлиоз сбивался и начинал дирижировать три вместо двух или наоборот. Оркестр, стараясь не смотреть на него, продолжал играть верно, и все проходило благополучно. Итак, Берлиоз, великий дирижер своего времени, приехал к нам в период уже слабеющих под влиянием старости, болезни и утомления способностей. Публика этого не заметила, оркестр простил ему это. Дирижерство —темное дело…

Сделавшись капельмейстером концертов Русского музыкального общества, Балакирев стал присяжным дирижером в концертах всяких солистов: Ауэра, Лешетицкого, Кросса и т. д., начинавшихся, по обычаю того времени, с Великого поста. Следует упомянуть об одной замечательной репетиции, устроенной им на счет Русского музыкального общества в зале Михайловского дворца для пробы накопившихся новых русских произведений[106]. Капитальным нумером этой пробы была 1-я Es-dur'ная симфония Бородина, оконченная к тому времени автором. К сожалению, множество ошибок в дурно переписанных партиях помешали сколько-нибудь сносному и безостановочному исполнению этого сочинения. Оркестровые музыканты сердились на неисправность голосов и постоянные остановки. Тем не менее, все-таки можно было судить о великих достоинствах симфонии и

ее превосходной оркестровке. Кроме бородинской симфонии, исполнялись также: какая-то увертюра Рубца, увертюра Столыпина —композитора, так с тех пор и исчезнувшего с музыкального горизонта, а также увертюра и антракты к шиллеровскому «Вильгельму Теллю» А.С.Фаминцына, профессора истории музыки в С.-Петербургской консерватории, бездарного композитора и довольно начитанного, но консервативного и тупого музыкального рецензента. Между ним и Балакиревым приключился, между прочим, следующий анекдот: когда Фаминцын заявил Балакиреву, что у него имеется музыка к «Вильгельму Теллю», то последний, не долго думая, спросил его, есть ли у него мотив:

Фаминцын был чрезвычайно обижен и никогда не мог простить Балакиреву его выходки.

Композиторская деятельность нашего кружка представлялась в следующем виде. Балакирев оканчивал или уже окончил своего «Исламея» —пьесу, считавшуюся необычайно трудной для исполнения. Он часто нам наигрывал ее в отрывках и целиком, чем приводил нас в великое восхищение. Как я уже упоминал, главная тема «Исламея» была записана Балакиревым на Кавказе, вторая р побочная (как бы трио) — была сообщена автору в Москве каким-то оперным певцом, грузином или армянином по происхождению, по фамилии чуть ли не Николаевым.

Если не ошибаюсь, Мусоргский, вернувшись после летнего пребывания в деревне, привез сочиненные им удивительные «Светик Савишну» и «Гопак» (на слова Тар. Шевченко) и ими открыл серию своих гениальных по своеобразности вокальных произведений: «По грибы», «Сорока», «Козел» и проч., начавших появляться быстро, одно за другим[107].

Кюи доканчивал своего чудесного «Ратклиффа», сочиняя быстро нумер за нумером.

Бородин заканчивал партитуру 1-й симфонии, о пробном исполнении которой в зале Михайловского J дворца я упоминал выше. Сверх того, мысль об опере на сюжет «Князя Игоря» уже зарождалась с прошлого сезона, и первые наброски и импровизации этого произведения уже были налицо[108]. Сценарий оперы был набросан В.В.Стасовым, которому принадлежала первая мысль этого сочинения; Бородин же добросовестно изучал «Слово о полку Игореве» и Ипатьевскую летопись для выработки подробностей и текста своей оперы. К тому же времени относится и сочинение его романса «Спящая княжна»[109].

Лодыженский неистощимо импровизировал интереснейшие отрывки, из которых большею частью ничего не выходило, а из

некоторых сложились впоследствии его изданные романсы.

Меня же тянула к себе мысль написать вторую симфонию h-moll[110] (тональность, опять-таки, любезная Балакиреву). Еще с прошлого года у меня в голове сидел материал для пятидольного скерцо (Es-dur), которое долженствовало войти в число частей задуманной симфонии. Первая часть своим началом и некоторыми приемами напоминала начало 9-й симфонии Бетховена (см. с. 103).

Вторая тема (D-dur) имела нежелательное сходство с темой Кюи в трио хора «Сыны свободные Кавказа» из 1-го действия «Пленника», а заключительная певучая фраза, более оригинального происхождения, была впоследствии мною взята в «Снегурочку» (Мизгирь —«О люби меня, люби!»).

Свою симфонию я довел только до разработки. Форма изложения тем не удовлетворила Балакирева, а за ним и прочих друзей; Я был разочарован. Балакирев никак не мог мне растолковать сколько-нибудь ясно недостатки формы, употребляя, как и всегда он делал, вместо терминов, заимствованных из синтаксиса или логики, термины кулинарные, говоря, что у меня есть соус и каенский перец, а нет ростбифа и т. п. Термины: период, предложение, ход, дополнение и т. д. не существовали по неведению в те времена в балакиревском и, следовательно, в нашем общем обиходе, и в музыкальных формах все было неясно и загадочно. Повторяю, — я был разочарован в своем детище и вскоре бросил мысль писать вторую симфонию или отложил на неопределенное время.

Продолжая жить по-прежнему в меблированной комнате один, на Васильевском острове, обедая в семье брата, вечера я проводил большею частью у Балакирева, Бородина, Лодыженского, реже у Кюи. С Мусоргским видался тоже часто. Бывал также и у сестер Беленицыных[* Старшая из них, по мужу (с которым в то время разошлась) Зотова, впоследствии княгиня Голицына.], живших с матерью. С Мусоргским мы много беседовали об искусстве. Он мне играл много отрывков из своей «Саламбо» или пел вновь сочиненные романсы. С Лодыженским мы просиживали вечера за импровизациями и различными гармоническими опытами. У Бородина просматривали вместе партитуру его симфонии, говорили о «Князе Игоре» и «Царской невесте», желание сочинить которую было одно время мимолетной композиторской мечтой сначала Бородина, потом моей. Распределение дня у Бородина было какое-то странное[111]. Екатерина Сергеевна, страдавшая бессонницей по ночам, должна была высыпаться днем, вставая и одеваясь частенько в 4 или 5 часов дня. Обедали они иногда в 11 часов вечера (!!). Я

засиживался у них до 3 или 4 часов ночи и возвращался домой, переплывая Неву на ялике по случаю ночной разводки старого деревянного Литейного моста.

Со второй половины сезона, к весне 1868 года, большая часть членов нашего кружка начала почти еженедельно по вечерам собираться у А.С.Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери. Сочинение «Каменного гостя» было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окружавший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоявших значительно ниже его (Щиглев, Соколов —автор нескольких романсов и инспектор консерватории, Демидов и другие), предавшись сочинению «Каменного гостя», произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и, таким образом, совершенно изменил состав окружавшего его общества. Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В.В.Стасов, а также любитель музыки и усердный певец генерал Вельяминов. Сверх того, постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, с семейством которых Александр Сергеевич был издавна дружен[112]. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура.

С каждым вечером у Александра Сергеевича «Каменный гость» вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сиплым тенором, тем не менее, превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон-Карлоса, Вельяминов —монаха и командора, А.Н.Пургольд —Лауру и Донну-Анну, а Надежда Николаевна аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А.Н.Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игрались в 4 руки мой «Садко» и «Чухонская фантазия» Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени. К концу весны (1868 года) образовалось знакомство нашего кружка с семьею Пургольд. Семья состояла из матери —Анны Антоновны, трех сестер — Софьи Николаевны (впоследствии Ахшарумовой), Александры Николаевны и Надежды Николаевны и пожилого дяди их

Владимира Федоровича, чудесного человека, заменявшего девицам Пургольд их умершего отца. Остальные сестры Пургольд были замужем, а братья жили отдельно. Собрания в семействе Пургольд были тоже чисто музыкальные. Игра Балакирева и Мусоргского, игра в 4 руки, пение Александры Николаевны и беседы о музыке делали их интересными. Даргомыжский, Стасов и Вельяминов тоже посещали эти вечера. Забавен был генерал Вельяминов: держась за стул аккомпаниатора, откинув одну ногу назад, в правой руке почему-то держа непременно ключ, он тщился петь «Светик Савишна» и, не находя в себе достаточно дыхания, чуть не на каждом такте пятидольного размера умолял аккомпаниатора дать ему вздохнуть. Быстро выговорив эту просьбу, он продолжал петь; потом снова взывал: «Дайте вздохнуть!» и т. д. Даргомыжский, одержимый болезнью сердца, чувствовал себя в то время не вполне хорошо; тем не менее, увлеченный сочинением, бодрился, был весел и оживлен.

Отложив на неопределенное время сочинение симфонии h-moll, я, по мысли Балакирева и Мусоргского, обратился к красивой сказке Сенковского (барона Брамбеуса) «Антар», задумав написать симфонию или симфоническую поэму в четырех частях на ее сюжет. Пустыня, разочарованный Антар, эпизод с газелью и птицей, развалины Пальмиры, видение Пери, три сладости жизни —мщение, власть и любовь, затем смерть Антара, — все это было весьма соблазнительно для композитора. Я принялся за сочинение в середине зимы. К этому же времени относится и зарождение первой мысли об опере на сюжет меевской «Псковитянки». На мысль эту навели меня опять-таки Балакирев и Мусоргский, лучше меня знавшие русскую литературу.

Некоторое затруднение, казалось тогда, представляло 1-е. действие драмы (ныне —пролог). По общему совещанию решено было его упразднить и начать оперу прямо со сцены горелок, а содержанке пролога передать как-нибудь в рассказе, в беседе Ивана с Токмаковым. Вопрос о либреттисте не возникал; предполагалось, что либретто я буду писать сам по мере надобности[113]. Однако в настоящую минуту на первый план выступало для меня сочинение «Антара». За исключением главной темы самого Антара, сочиненной под несомненным впечатлением некоторых фраз Вильяма Ратклиффа, и темы пери Гюль-Назар с восточными цветистыми украшениями, прочие чисто певучие темы (мелодия Fs-dur 6/8 в части и мелодия A-dur 4/4 — побочная тема части) заимствованы мною из какого-то французского издания арабских мелодий Алжира, оказавшегося в руках у Бородина[114], главная же тема V части была дана мне

А.С.Даргомыжским с его гармонизацией, а им взята из сборника арабских мелодий Христиановича. Для начала Adago этой части я сохранил оригинальную гармонизацию Даргомыжского (cor ngl. и 2 fag.), и V части «Антара» были окончены мною в течение зимы 1867/68 года[115] и заслужили похвалу друзей, за исключением Балакирева, одобрявшего их не сколько условно. Сочиненная тогда же часть «Сладость мести» в h-moll оказалась совсем неудачною и была мною оставлена без употребления. Замечу кстати, что в течение весны 1868 года во время сочинения «Антара» между мною и Балакиревым начали ощущаться впервые некоторые признаки охлаждения. Пробуждавшаяся во мне мало-помалу самостоятельность (мне шел уже 25-й год) к этому времени стала проявлять свои права гражданства, и острый отеческий деспотизм Балакирева начинал становиться тяжел. Трудно определить, в чем заключались эти первые признаки охлаждения, но вскоре полная откровенность моя перед Милием Алексеевичем стала уменьшаться, затем стала уменьшаться и потребность частых свиданий. Приятно было собраться и провести вечер с ним, но, может быть, еще приятнее провести его без Балакирева. Мне кажется, что не я один это чувствовал, а чувствовали и прочие члены кружка, но никогда друг с другом мы об этом не говорили и не критиковали заочно старшего товарища. Я говорю старшего по положению и значению. Кюи был на год старше Балакирева, а Бородин на год старше Кюи.

В конце весны сочинение «Антара» прервано было другой работой: Балакирев заставил меня наоркестровать большой а-тоП'ный шубертовский марш для общедоступного концерта Кологривова в манеже. Оркестровка чужого большого сочинения, да еще с изобильным forte и tutt, для меня, так мало знавшего в этой области, была несомненно более трудной задачей, чем оркестровка сочинений собственной фантазии. Здесь на первое место выступали знание инструментов и оркестровых приемов и опытность —та опытность, которая имеется у хорошего капельмейстера-ремесленника. У меня имелось некоторое оркестровое воображение, которое и сослужило мне службу в собственных сочинениях, но опытности у меня не было. Не было ее и у Балакирева; научить меня было некому. Оркестровка вышла безжизненная, бледная и никому не нужная. Тем не менее, марш Шуберта был сыгран, но эффекта отнюдь не произвел[116].

В.А.Кологривов (говорят, хороший любитель-виолончелист) был инспектором оркестров театральной дирекции и один из учредителей и директоров Русского музыкального общества. В качестве инспектора театральных оркестров ему представлялась возможность собирать всех оркестровых музыкантов и устраивать

concerts-monstres, происходившие в Михайловском манеже. Первый такой концерт-монстр состоялся весною 1867 года под управлением Балакирева и К.Н.Лядова; второй концерт был в 1868 году весною под управлением одного Балакирева. Кроме громадного-оркестра, участвовали огромный хор. \ Привожу дословно небезынтересную афишу этого концерта:

Воскресенье, 5 мая 1868 года. Концерт В.А.Кологривова в Михайловском манеже: Часть

1. Интродукция к оратории «Павел» Мендельсона
2. Glora Patr(хор без оркестра) Турчанинова
3 Молитва Ne perdas (с оркестром) Даргомыжского
4. Похоронный марш Шопена-Маурера
5. Отрывки из Stabat Mater Львова а) «Кто без печали и скорби»

б) «О, греха каратель вечный»

6. Симфоническое произведение с народным гимном Рубинштейна

Часть

1. Интродукция к библейской легенде, ор. 74 Мендельсона
2. Glora Domn(хор без оркестра) Бахметева
3. Интродукция к «Fute en Egypte» Берлиоза
4. Отрывок из псалма Бортнянского
5. Марш на коронование Николая, оркестрованный Римским-Корсаковым Шуберта
6. Боже, царя храни

Дирижировать будет М.А.Балакирев

Все эти хоры Турчанинова, Бортнянского и Бахметева были не что иное, как православные песнопений этих авторов, исполненные на латинском языке ввиду того, что цензура не разрешала исполнения православных духовных песнопений в концертах совместно со светской музыкой. В число таких quas-католических молитв попал и хор восточных отшельников Даргомыжского на текст Пушкина с подставленными словами «Ne perdas», чтобы не ввести в искушение духовную цензуру. Симфоническое же произведение с народным гимном Рубинштейна было не что иное, как его «Festouveture», переименованная так с тою же целью. Итак, с помощью некоего музыкального маскарада духовную цензуру с ее дурацкими правилами надули.

С наступлением лета кружок наш, по обыкновению, разъехался. В Петербурге оставались —Даргомыжский, Кюи и я. Пургольды переехали на дачу в Лесной[117]. Я жил летом, как и прежде, в пустой директорской квартире брата в Морском училище, остававшейся свободною за отъездом его в

практическое плавание, а семейства его и матери моей —на дачу в Тервайоки, близ Выборга.

В течение лета 1868 года мною были сочинены: часть «Антара» в cs-moll (вместо прежней неудавшейся h-moll'ной) и часть («Сладость власти»)[118]. Таким образом, сочинение «Антара» в партитуре было вполне закончено к концу лета. Я назвал свое произведение —и довольно неудачно —второй симфонией, много лет спустя переименовав его в симфоническую сюиту. Термин сюита вообще был неизвестен нашему кружку того времени, да не был в ходу и в западной музыкальной литературе. Тем не менее, называя «Антар» симфонией, я был не прав. «Антар» мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно, но не симфония. С симфонией его сближала лишь форма четырех отдельных частей. Берлиозовские «Гарольд» и «Эпизод из жизни артиста», несмотря на их программность, все-таки бесспорные симфонии; симфоническая разработка тем и сонатная форма первой части этих произведений отнимают всякое сомнение в несоответствии содержания с условиями формы симфонии. В «Антаре», напротив, часть есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, объединенных в музыке всюду Проходящей главной темой самого Антара. Никакой тематической разработки в ней нет, а имеются только вариации и парафразы. общем, музыка вступления (пустыня, Антар и эпизод с газелью) как бы окружает скерцообразную часть Fs-dur 6/8 и, образуя заключение части, придает ей закругленное строение с намеками на неполную трехчастную форму. часть («Сладость мести») своим строением более напоминает сонатную форму, но построена всего лишь на одной основной теме самого Антара и вступительной фразе грозного характера. Первая тема есть, в сущности, разработка мотивов темы Антара и вступительной фразы; побочной же темы не существует, и ее заменяет та же антарова тема в первоначальном полном виде (Tr-bona-moll); далее следует разработка того же материала с пропуском момента — возвращения к первой теме, ведущая прямо к полной теме Антара (Tr-boncs-moll), исполняющей должность побочной темы. Далее кода на вступительной фразе и успокаивающее заключение опять на главной теме Антара. часть («Сладость власти») — род торжественного марша (h-moll, D-dur) с побочною певучей восточной мелодией и заключением на теме Антара. Род средней части и легкой разработки обеих главных тем, возвращение к главной теме марша, переход к заключительной антаровой теме и кода из побочной восточной темы. В заключение расходящийся ход аккордов на восходящей 8-ступенной гамме —тон, полутон,

тон, полутон и т. д., уже примененной однажды в «Садко».

V часть («Сладость любви»), после краткого ж вступления, заимствованного из части (снова Антар появляется в развалинах Пальмиры), представляем собою Adago, построенное, главным образом, на певучей арабской теме (данной Даргомыжским) и ее разработке, совместно с фразой пери Гюль-Назар и главной темой Антара. По форме своей это —род простого рондо с одной темой и побочными фразами —эпизодическими и входящими то там, то сям в ходообразную разработку, с длинной кодой на темах Антара и Гюль-Назар. Итак, несмотря на округленность форм и постоянное применение симфонической разработки, «Антар» — все-таки не симфония, с представлением о формах которой для меня связывается нечто другое. Тональности четырех частей «Антара» представляют тоже необычную последовательность: fs-moll —Fs-dur, cs-moll, h-moll —D-dur и наконец Des-dur (как доминанта Fs).

Рассматривая теперь, по прошествии многих лет, форму «Антара», я могу засвидетельствовать, что форма эта далась мне помимо всяких посторонних влияний и указаний. Если форма части вытекает из формы самого повествования, то задачи изображения сладости мести, власти и любви, как задачи чисто лирические, ни на какую форму не указывают, обозначая лишь настроения и их изменения, и дают полную свободу самому музыкальному строению. Откуда взялись у меня в то время эта складность и логичность строения и изобретательность на новые формальные приемы —объяснить трудно; но, оглядывая опытным глазом форму «Антара», я не могу не чувствовать значительной удовлетворенности. Не удовлетворяет меня лишь некоторая излишняя лаконичность формы и частей «Антара». Задача требовала бы более широких форм, но трудность или даже невозможность дать более широкое развитие части, при условии отсутствия побочных тем, почти очевидна. Заметна некоторая нескладность в выборе тональности cs-moll для части по отношению к тональностям —Fs и —h. В общем же игра тональностями в каждой части произведения интересна, красива и закономерна; распределение тональностей указывает на пробуждавшееся во мне в те времена понимание взаимодействия тональностей и отношений между ними, служившее мне в течение всей последующей моей музыкальной деятельности. О, сколько композиторов на свете лишены этого понимания! В числе их Даргомыжский, да пожалуй что и Вагнер! К тому времени относится и вырабатывавшееся во мне все более и более чувство абсолютного значения или оттенка каждой тональности. Исключительная ли оно субъективно или подлежит каким-либо

общим законам? Думаю —то и другое. Вряд ли найдется много композиторов, считающих A-dur не за тональности юности, веселья, весны или утренней зари, а, напротив, связывающих эту тональность с представлениями о глубокой думе или темной звездной ночи. Несмотря на неизбежные промахи, сопряженные с незнанием элементарных истин и приемов, «Антар» представлял значительный шаг вперед в гармонии, фигурации, контрапунктических попытках и оркестровке по сравнению с «Садко». Соединения некоторых мотивов, вплетение одного в другой были удачны, например сопровождение певучей темы части плясовой ритмическо-мелодической фигурацией или вступление темы Антара (flauto) во время фигурации альтов или проведение двухнотного мотива наперекор ритму певучей темы в Des-dur в V части. Вступительную фразу и образуемую ею гармонию во части, грозного характера, нельзя не назвать счастливою мыслью. Аккордовые ходы, заключающие собою Ш часть, а также ходы, рисующие летящую за газелью хищную птицу, — оригинальны и логичны и т. д., и т. д. По инструментовке имелись новости и удачное применение уже известных приемов: низкие регистры флейт и кларнетов, арфа и т. д., главная тема Антара, порученная альтам, сколько помнится, в угоду Мусоргскому, особенно любившему альты. Сказывалось знакомство с партитурой «Руслана и Людмилы» и листовскими Symphonsche Dchtungen. 3 фагота, впоследствии уменьшенные на 2, указывали на влияние оркестровки «Ene Faust-Ouverture». Балакиревская оркестровка «Чешской увертюры» тоже не осталась без влияния. В общем оркестровка была колоритна и фантастична, а в forte ее выручало всегдашнее мое инстинктивное стремление заполнять средние октавы, что далеко не всегда применялось Берлиозом.

Общемузыкальные веянья, заметные на «Антаре», заносились из глинкинского персидского хора (E-dur'ная вариация побочной темы в части), хора цветов (вступление в Fs-dur в части и начало V), из «Hunnenschlacht» Листа и «Ene Faust-Ouverture» Вагнера (во П части «Антара»); сверх того, некоторые приемы «Чешской увертюры», «Тамары» Балакирева и влияние фраз «Вильяма Ратклиффа» неизменно чувствовались в музыке «Антара». Триольная фигурация, сопровождающая тему «Антара» в Ш части, навеяна подобной фигурацией в финале «Рогнеды», только моя получше и потоньше серовской. Обильное применение восточных тем придавало сочинению моему своеобразный характер, далеко не использованный еще в те времена, а удачно выбранная программа придавала ему интерес. Мне кажется, что возможность выразить сладость мести и власти была удачно понята мною с

помощью внешней стороны; первая —как картина кровавой битвы, вторая —как пышная обстановка восточного властелина.

Сверх того, в течение лета 1868 года, по просьбе Кюи, торопившегося с окончанием партитуры «Ратклиффа», мною был инструментован № 1 его оперы, т. е. свадебный хор C-dur и благословение новобрачных. Оркестровка чужого произведения, да еще преимущественно tutt, была мне не по силам и результата хорошего не дала; тем не менее, номер этот исполнялся в опере в моей оркестровке. Вообще, дело оркестровки затрудняло Кюи в те времена и как-то мало его интересовало. Во многих случаях он прибегал к советам Балакирева и моим. Но что дельного мог я посоветовать ему в ту пору? Кстати, известный романс Марии в действии был оркестрован Балакиревым.

В первый раз я посетил Пургольдов на даче в Лесном в сопровождении Даргомыжского и супругов Кюи; мы ездили туда в коляске. После этого я ездил к ним неоднократно один. Написанные в это ле-то два романса —«Ночь» и «Тайна» —были посвящены сестрам Пургольд, первый Надежде, второй Александре Николаевне. К событиям моей жизни этого лета следует также отнести поездку в Кашинский уезд Тверской губернии в имение Ивана Николаевича Лодыженского, где на этот раз проводили ле-то супруги Бородины. Н.Н.Лодыженский, проживавший в начале лета в Петербурге, в маленькой комнатке близ Николы Трунилы (на Петербургской стороне), в июле собрался в свою деревню и зазвал меня ехать с собою. Помню, как, сидя однажды у себя (в квартире брата), я получил его записку с назначением дня отъезда. Помню, как картина предстоящей поездки в глушь, вовнутрь Руси, мгновенно возбудила во мне прилив какой-то любви к русской народной жизни, к ее истории вообще и к «Псковитянке» в частности и как, под впечатлением этих ощущений, я присел к роялю и тотчас же сымпровизировал тему хора встречи царя Ивана псковским народом (среди сочинения «Антара» я уже подумывал в то время и об опере). В Маковницах —имении братьев Н.Н. и И.Н.Лодыженских я провел приятно около недели, глядя на хороводы, катаясь верхом с хозяевами и Бородиным, обмениваясь всякими музыкальными мыслями с последним за роялем. В бытность мою в Маковницах Бородин сочинил свой романс «Морская царевна» с его курьезными секундами в фигурациях аккомпанемента! Припомню, кстати, песню, слышанную мною в Маковницах в хороводе: к сожалению, почему-то не пригодившуюся мне впоследствии.

Воротившись в Петербург и окончив сочинение «Антара», я принялся за некоторые моменты «Псковитянки» и написал сказку

«Про царевну Ладу», а также набросал вчерне хор «По малину, по смородину» и игру в горелки. А.Н.Пургольд была превосходною исполнительницей моей сказки. В.В.Стасов восторгался, гудел и шумел. Сказка нравилась и не одному ему.

По возвращении в Петербург осенью Бородины рассказывали о странных событиях, происходивших на их глазах в Маковницах после моего отъезда[119]. Я слышал рассказы о том, как под влиянием временного аскетизма Н.Н.Лодыженский спал на голых досках, говорят, даже утыканных гвоздями; как, говея в деревне, молился он в старом запачканном платье; как ездил на старой кляче к исповеди и как на другое утро, одетый во все новое, на нарядной тройке, едучи к причастию, он повернул назад домой, воскликнув: «Все это вздор!», и дома принялся танцевать польку или что-то в этом роде. Странный, непонятный чудодей! Умный, образованный и талантливый и притом как будто ни на что не годившийся. Сказано: «Все образуется», и действительно, гораздо позже все «образовалось», и из Николая Николаевича вышел дельный дипломат или, по крайней мере, дельный чиновник Министерства иностранных дел.

Глава IX
1868–1870

«Женитьба» М.П.Мусоргского. Концерты Русского музыкального общества. Смерть А. С.Даргомыжского. «Нижегородцы» и «Ратклифф» на Мариинской сцене. «Борис Годунов». Концерты Бесплатной музыкальной школы. «Млада» С.А.Гедеонова. Окончание оркестровки «Каменного гостя». Романсы[120].

Итак, к началу сезона 1868/69 года я оказался с оконченной вполне партитурой «Антара». Мусорь ский вернулся в Петербург с готовым (в наброске для пения с ф-п) действием «Женитьбы» Гоголя. Бородин —с новыми отрывками для «Князя Игоря»[121], с начатками симфонии h-moll и с романсом «Морская царевна». Романсы же «Фальшивая нота» и «Отравой полны мои песни» были уже сочинены им раньше[122]. У Кюи же был окончен «Ратклифф», которого он немедленно и представил в театральную дирекцию. «Каменный гость» был также окончен, за исключением конца картины (со слов Лепорелло: «Вот еще! куда как нужно!»), почему-то недосочиненного. В начале сезона вечера у Даргомыжского возобновились, «Каменный гость» исполнялся целиком. Немалый интерес вызвала и «Женитьба». Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами, недоумевали перед некоторыми аккордами и гармоническими последовательностями. При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Александра Николаевна —Феклу, Вельяминов —Степана, Надежда Николаевна аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением. В особенности всех утешали Фекла и Кочкарев, распространяющийся об «экспедиторченках, канальченках», с презабавной характеристикой в аккомпанементе. В.В.Стасов был в восторге. Даргомыжский говаривал, что композитор немножко далеко хватил. Балакирев и Кюи видели в «Женитьбе» только курьез с интересными декламационными моментами.

Сочинив действие, Мусоргский, однако, не решился продолжать «Женитьбу» и обратился мыслью к сюжету пушкинского «Бориса», за которого вскоре и принялся. Сверх того, он тогда же начал «Детскую»[123] — эту серию своеобразнейших произведений для голоса и фортепиано, превосходной исполнительницей которых явилась А.Н.Пургольд.

Здоровье Александра Сергеевича, страдавшего болезнью сердца, с осени 1868 года стало ухудшаться, и вечера его вскоре прекратились. «Если я умру, говаривал АС., — то Кюи докончит „Каменного гостя“, а Р.-Корсаков его наинструментует». До окончания «Каменного гостя» оставалось всего несколько стихов из сцены, как я уже упоминал. Кюи считался в нашем кружке за композитора по преимуществу вокального и оперного, так как «Ратклифф» был уже третьей его оперой, хотя «Кавказский пленник» и «Сын мандарина» на театре поставлены пока не были. Я же слыл за талантливого инструментатора. Способность к оркестровому колориту в связи с наклонностью к чистоте голосоведения и гармонии у меня действительно была, но опытности и основного знания не было. Не знал я скрипичных позиций, не знал хорошо штрихов; сбитый с толку берлиозовским Trate, я имел спутанное понятие о трубах и валторнах. Прочие члены кружка тоже этого не знали; Бородин, игравший на флейте и виолончели, знал несколько более.

Не упомню, в начале ли осени 1868 года или предыдущей весной, в послепасхальный сезон на Мариинской сцене дан был в первый раз вагнеровский «Лоэнгрин»[124]. Дирижировал К.Н.Лядов. Балакирев, Кюи, Мусоргский и я были в ложе вместе с Даргомыжским. «Лоэнгрину» было выражено, с нашей стороны, полное презрение, а со стороны Даргомыжского неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придирок. А в это самое время «Нибелунги» уже были наполовину готовы и сочинены были «Нюренбергские певцы», в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками! Не помню, тогда ли или по поводу более поздних представлений «Лоэнгрина» Кюи написал свою статью: «Лоэнгрин, или Наказанное любопытство». Статья эта была посвящена мне, хотя в «Петербургских ведомостях», где Кюи был рецензентом, об этом посвящении не упоминалось[125].

Все концерты Русского музыкального общества сезона 1868/69 года шли под дирижерством Балакирева[126], за исключением одного (25 января), для управления которым был приглашен Николай Гр. Рубинштейн, давший увертюру «Сакунтала» и «Океан» А.Г.Рубинштейна и сыгравший концерты

Листа и Литольфа. Программы балакиревских концертов были в высшей степени интересны. Исполнялись: Бетховена —X симфония и ув. «Леонора»; Шумана —симфония и Увертюра, скерцо и финал; Берлиоза Рж 3 части из «Ромео и Джульетты» и действие оперы «Троянцы» (охота, наяды и гроза в пустыне); Листа —«Прелюды» и 2 эпизода из «Фауста» Ленау; Глинки «Камаринская» и хор «Погибнет»; Даргомыжского —«Чухонская фантазия» (в первый раз) и хоры из «Русалки». Не надо удивляться тому, что отрывки из «Руслана» или «Русалки» представляли в те времена интерес для симфонических концертов. «Руслан» на сцене давался с огромными купюрами, а «Русалка» вовсе не давалась.

Вероятно, под давлением дирекции Русского музыкального общества Балакирев решился вставить в программу концертов и вагнеровскую увертюру к «Нюренбергским певцам», которую он ненавидел[127]. Об исполнении этой увертюры Серов писал, что любой второй скрипач из оркестра сумел бы продирижировать ее, как Балакирев[128]. Разумеется, это была лишь партийная выходка со стораны далеко не беспристрастного Серова. Из сочинений композиторов кружка стояли на программе —симфония Бородина, мой «Антар» и сочиненный к тому времени «Встречный хор» из «Псковитянки», о теме которого я упоминал. Программа балакиревских концертов подверглась всевозможным нападкам в газетах со стороны Серова, Ростислава (Феофила Матв. Толстого) и профессора Фаминцына. Их возмущала и недостаточная классичность программы, и новшества в виде симфонии Бородина, и партийность, сказывавшаяся в пристрастии к сочинениям кружка или «могучей кучки», как бестактно обозвал наш кружок В.В.Стасов[129], и также в отсутствии сочинений Серова, Фаминцына и проч. Главные нападки сыпались со стороны Фаминцына, обиженного за симфонию Бородина. При исполнении ее в концерте не обошлось и без легкого шиканья. Критиками порицалось и исполнение под балакиревским управлением. Зато в статьях Кюи в «СПб. ведомостях» оно превозносилось выше всяких похвал. Между Кюи и упомянутыми рецензентами шла перебранка, колкости, насмешки, словом, партийная полемика в полной силе. В «Петерб. ведомостях» доставалось попутно и бездарным Вагнеру и Рубинштейну, и кисло-сладкому, мещанскому Мендельсону, и сухому, детскому Моцарту и т. д. в этом роде. С противной стороны летели обвинения в невежестве, партийности, кучкизме.

Мой хор из Псковитянки прошел малозамеченным[130]. «Антар», сыгранный благополучно в первый раз 10 марта 1869 года, в общем понравился, и я был вызван: Балакирев, далеко не

одобрявший его в целом и особенности вторую часть, на первой репетиции, сыгравши эту часть, сказал, однако: «Да, это действительно очень хорошо!» Я был доволен. Ф.М.Толстой (Ростислав) после исполнения «Антара» высказал мне свое сомнение относительно возможности выразить музыкой сладость власти. Не помню, что писали об «Антаре» Серов и Фаминцын. После исполнения «Садко» последний разразился по моему адресу порицательной статьей, обвиняя меня в подражании «Камаринской» (!!!), что дало повод Мусоргскому создать своего «Классика»[131], осмеивавшего критика печального образа, причем в средней части, на словах: «Я враг новейших ухищрений», являлся мотив, напоминающий море из «Садко». Исполнением своего «Классика» Мусоргский премного утешал нас всех и в особенности В.В.Стасова.

К концу 1868 года здоровье Даргомыжского все более и более ухудшалось; к болезни сердца присоединился чуть ли не заворот кишок, и 5 января 1869 года облетела весть о его кончине. По соглашению с наследниками его «Каменный гость» был передан мне для оркестровки и Кюи для окончания картины.

В начале зимы на Мариинском театре была поставлена в первый раз опера Направника «Нижегородцы»[132], сверх того, готовился для постановки и «Вильям Ратклифф» под управлением Направника. Совершенно уходивший себя вином К.Н.Лядов уже заканчивал или даже закончил свою карьеру дирижера. Я не упомню времени его кончины[133].

С постановкою «Нижегородцев» Кюи очутился в неловком положении: надо было писать о «Нижегородцах»; ничего хорошего он от этой оперы не ждал, между тем Направник должен был начать разучивать его «Ратклиффа». Кюи нашел выход из этого, обратившись ко мне с настоятельною просьбою написать статью о «Нижегородцах». По наивности душевной я взялся за это: для милого дружка и сережка из ушка. «Нижегородцев» дали, и я написал желаемую статью. Опера мне искренно не понравилась, и статья была порицательного смысла, а по стилю и приемам напоминала самого Кюи. Тут были и «мендельсоновная закваска», и «мещанские мысли», и т. п. характеристики. Статья появилась за моею полною подписью[134]. Конечно, статьею этой я испортил на всю жизнь свои отношения с Направником, с которым мне вскоре пришлось познакомиться и варить кашу в течение всей моей начинавшейся композиторской оперной деятельности. Разумеется, Направник никогда не позволил себе намекнуть мне на мою статью, но не думаю, чтобы он о ней мог забыть. Репетиции «Ратклиффа» вскоре начались. С помощью Кюи я стал их постоянным посетителем. В «Ратклиффе» нравилось мне все,

не исключая и оркестровки. Я внимательно следил за Направником, удивлялся его слуху, распорядительности, знанию партитуры. В феврале состоялось первое представление[135]. Публика приняла оперу хорошо. Исполнители: Мельников, Платонова, Леонова, Васильев 1-й и другие —старались, и все шло исправно. При дальнейших представлениях, по обыкновению, заведенному издавна и сохранившемуся до наших дней, исполнение становилось менее старательным; тем не менее, публика, хотя и не наполнявшая весь зал, слушала внимательно и относилась хорошо. Моя критическая деятельность со статьею о «Нижегородцах» еще не иссякла: Кюи просил меня написать для «Петербургских ведомостей» статью о «Ратклиффе». Статья была написана и оказалась полным панегириком произведению и его автору, панегириком от чистого сердца, но от невеликого критического ума[136]. Впрочем, беззаветное увлечение высокоталантливым произведением в момент его первого появления было вполне естественно с моей стороны. В статье моей были высказаны некоторые решительные, но несомненно верные суждения. Например, смело было заявлено, что любовный дуэт действия —лучший любовный дуэт во всей музыкальной литературе того времени, мнение, за которое немало хвалил меня В.В.Стасов[137]. Странно, что Кюи, бывший, естественно, весьма высокого мнения о своей опере, предпочитал этому дуэту многие другие моменты, например так называемую сцену «У Черного камня». Автор придавал значение комическим выходкам Леслея, считавшимся в кружке нашем более слабыми моментами.

Нечего и говорить, что вся прочая Петербургская музыкальная критика ожесточенно набросилась на Кюи и его оперу, оказывая немалое влияние и на суждение публики.

Окончив серию концертов Русского музыкального общества, Балакирев дал еще один концерт в Бесплатной муз. школе с симфонией Шумана и Реквиемом Моцарта[138]. Оговариваюсь: быть может, фраза Серова о том, что любой второй скрипач может не хуже Балакирева продирижировать, относилась к моцартовскому Реквиему, а не к увертюре «Нюренбергскихпевцов», как это было сказано у меня раньше, но, я полагаю, это решительно безразлично: партийное мнение остается таковым и блещет своею пристрастностью и несправедливостью. Во всяком случае, критика и происки противной партии (Серов изо всех сил метил попасть в число директоров Русского музыкального общества) были причиною, что отношения Балакирева и дирекции испортились. Дирекция была им недовольна. Муза Евтерпа[139] (вел. кн. Елена Павловна) — тоже. Вероятно, нетерпимый, нетактичный и

несдержанный Балакирев был тоже несколько повинен в возникших неудовольствиях. Говорили, что год тому назад великая княгиня, благоволившая тогда к нему, любезно хотела послать Милия Алексеевича за границу —людей посмотреть; что будто бы Балакирев с пренебрежением отверг это предложение. Быть может, это только россказни, но в результате был отказ Балакирева от управления концертами Русского музыкального общества, положивший начало неравной, затянувшейся на несколько лет борьбе между ним и Обществом, борьбе прогресса и консерватизма. Однажды, придя к Балакиреву весною 1869 года, я застал у него А.М.Климченко, одного из членов дирекции Муз. общества. По нескольким словам разговора, кончавшегося при моем появлении, я заключил, что разговор был решительный.

Получив в свои руки «Каменного гостя», я принялся за его оркестровку. В течение весны картина была окончена. Сверх того, сочинение «Псковитянки» мало-помалу продолжалось[140].

Ле-то 1869 года протекло для меня без всяких внешних событий. Жил я в пустой квартире брата, ездил на некоторое время в Тервайоки[141] к его семейству. Знакомых в Петербурге не было. Пургольды жили на даче в Петергофе. Сочинение «Псковитянки» в набросках подвигалось то подряд, то вразброску. Служба моя состояла в скучных хождениях на дежурства и в караулы.

Сезон 1869/70 года ознаменовался борьбою Балакирева с дирекцией Русского музыкального общества, концерты которого были поручены Э.Ф.Направнику. Соперничество концертов Музыкального общества и Бесплатной школы стало главною целью дирижерской деятельности М.А. с момента разрыва его с дирекцией. 5 концертов Школы были объявлены и вместе с сим — война не на живот, а на смерть. Программа концертов была превосходная, интересная и передовая. Привожу ее целиком[142].

В общем, программа концертов Русского музыкального общества была тоже небезынтересна, но более консервативна. Начались концерты, началась я газетная перебранка. Публики в Музыкальном обществе было не особенно много, не было ее много и в Бесплатной школе. Но у Музыкального общества были деньги, а у Бесплатной школы их не было. В результате — дефицит в ее концертах и полная невозможность предпринять концерты в следующем сезоне, а у Русского музыкального общества полная возможность продолжать концерты и в последующие годы, а следовательно, и победа. Не буду описывать, с каким напряжением весь кружок Балакирева и все близкие этому кружку следили за борьбой двух концертных учреждений, симпатизируя одному и желая всяких препятствий

другому. Русское музыкальное общество в лице своих представителей сохраняло чиновничье олимпийское спокойствие, возбужденное же состояние Балакирева было для всех очевидно.

К этому времени относится начало его знакомства и таинственных посещений некой гадальщицы, жившей на Николаевской улице. Об этих посещениях М.А. иногда, как бы нехотя, проговаривался мне, но ото всех вообще скрывал свои мистические похождения. Со своей стороны и я не выдавал его тайны. Мне неизвестно имя балакиревской гадальщицы, но, по-видимому, гаданье и предсказыванье будущего было ее исключительным занятием. Через кого с ней познакомился Балакирев —не знаю. По его словам, это была довольно молодая женщина с большими черными глазами. Гаданье заключалось в смотренье в зеркало, в котором перед нею появлялись те или другие личности; об их мыслях и намереньях она и сообщала своему клиенту. Впоследствии жена Т.И.Филиппова, знавшая почему-то эту гадальщицу, говорила мне, что это была «попросту настоящая ведьма». Не веровавший в Бога Балакирев уверовал в черта. Черт сделал то, что он уверовал впоследствии и в Бога… Л.И.Шестакова рассказывала мне, что однажды гадалка эта приходила к ней, отыскивая зачем-то Балакирева, но его у нее не было. Л.И. уверяла меня, что гадалка была влюблена в него. Все это очень странно… Целью балакиревских гаданий было узнать грядущую судьбу своих концертов и своей борьбы с ненавистным Русским музыкальным обществом, а также угадать мысли и намеренья лиц, руководивших последним. По словам его, гадалка описывала ему видимых ею в зеркале лиц по их внешним признакам, тут являлись и вел. кн. Елена Павловна, и Направник, и члены дирекции и т. д. При этом сообщались вкратце их мысли и намерения, например, этот черный замышляет что-то дурное, этот белокурый —напротив, не желает зла и т. п. В общем, рассказы Балакирева были отрывисты, неясны, недоговариваемы; гаданье, происходившее в полутьме, наводило на него страх, и он рассказывал как бы нехотя, хотя сам всегда заводил о нем речь, начиная с намеков, как будто проговаривался, а потом резко сопротивлялся каким-либо расспросам. Впрочем, разговор со мною о сих таинственных вещах возникал редко, но вызывал его не я, а сам Балакирев. Однажды вечером, идучи со мною по Николаевской улице, он даже показал мне дом, где жила ведьма (если не ошибаюсь, дом Лесли).

По случаю исполнения моего «Садко»[143] я вновь переписал его партитуру и кое-что исправил и улучшил. «Садко», через посредство Балакирева[144], был сдан фирме Юргенсона в Москве для издания в виде оркестровой партитуры и четырехручного

переложения, сделанного Н.Н.Пургольд. Она же взяла на себя труд сделать четырехручное переложение «Антара», приготовлявшегося к изданию у Бесселя. Сколько мне помнится, как Юргенсон, так и Бессель заплатили мне за право издания этих сочинений по сто рублей.

В течение этого же сезона оконченный «Борис Годунов» был представлен Мусоргским в дирекцию императорских театров. Рассмотренный комитетом, состоящим из Направника — капельмейстера оперы, Манжана и Беца —капельмейстеров французской и немецкой драмы и контрабасиста Джиованни Ферреро, он был забракован. Новизна и необычайность музыки поставили в тупик почтенный комитет, упрекавший, между прочим, автора и за отсутствие сколько-нибудь значительной женской партии. Действительно, в партитуре первоначального вида не существовало польского акта, следовательно, роль Марины отсутствовала. Многие придирки комитета были просто смешны, как, например: контрабасы dvs, играющие хроматическими терциями при сопровождении второй песни Варлаама, сильно поразили контрабасиста Ферреро, и он не мог простить автору такого приема. Огорченный и обиженный Мусоргский взял свою партитуру назад, но, подумав, решился подвергнуть ее основательным переделкам и дополнениям. Задуманы были —польский акт в двух картинах и картина «Под Кромами»; сцена же, где рассказывается о том, как самозванца предают анафеме: «Вышел, братцы, диакон, здоровенный да толстый, да как закричит: Гришка Отрепьев анафема!» и т. д. — была упразднена, а юродивый, появлявшийся в этой сцене, был перенесен в сцену «Под Кромами». Картина эта предполагалась как предпоследняя оперы, впоследствии же была переставлена автором на конец произведения. Мусоргский усердно принялся Ц означенные переделки с целью, по выполнении их, вновь представить своего «Бориса» в дирекцию императорских театров[145].

С тем же временем совпадает следующая работа, выпавшая на долю членов нашего кружка. Тогдашний директор императорских театров Гедеонов задумал осуществить произведение, соединяющее в себе балет, оперу и феерию. С этой целью он написал программу сценического представления в 4-х действиях, заимствовав сюжет из жизни полабских славян, и поручил разработку текста В А. Крылову. Сюжет «Млады» с его фантастическими и бытовыми сценами являлся весьма благодарным для воспроизведения в музыке. Сочинение этой музыки было предложено Гедеоновым Кюи, Бородину, Мусоргскому и мне; сверх того, чисто балетные танцы должен

был сочинить официальный балетный композитор при императорских театрах —Минкус. Откуда шел почин этого заказа, я не знаю. Предполагаю здесь влияние Лукашевича, чиновника театральной дирекции, начинавшего входить в силу при Гедеонове. Лукашевич был близок к певице Ю.Ф.Платоновой и знаменитому О.А.Петрову, последние оба пользовались симпатией Л.И.Шестаковой; таким образом устанавливалась некоторая связь между нашим кружком и директором театров. Полагаю также, что это дело не обошлось без участия В.В.Стасова. Мы четверо были приглашены к Гедеонову для совместного обсуждения работы, 1-е действие, как наиболее драматичное, было поручено наиболее драматическому композитору —Кюи; 4-е, смесь драматического и стихийного, — Бородину, 2-е и 3-е действия были распределены между мною и Мусора ским, причем некоторые части 2-го действия (бытовые хоры) достались мне, а в 3-м мне была предоставлена первая его половина: полет теней и явление Млады, а Мусоргский взял на себя вторую половину — явление Чернобога, в которую он намеревался пристроить оставшуюся не у дел «Ночь на Лысой горе»[146].

Мысль о «Младе» и сделанные мною некоторые наброски отвлекли меня от «Псковитянки» и от работы над «Каменным гостем». Кюи довольно быстро сочинил все 1-е действие «Млады»; Бородин, несколько разочарованный в ту пору в сочинении «Князя Игоря», взял из последнего много подходящего материала, а некоторое сочинив вновь, написал почти что весь эскиз 4-го действия. Мусоргский сочинил «Марш князей» на русскую тему (впоследствии изданный отдельно с трио ala turca) и еще кое-что для 2-го действия, а также переделал соответственно свою «Ночь на Лысой горе», приспособив ее для явления Чернобога в 3-м действии «Млады». Мои же наброски хора из 2-го действия и полет теней 3-го оставались недоделанными и не клеились, по некоторой неясности и неопределенности самой задачи, с недостаточно выработанной сценической программой[147].

Затее Гедеонова не суждено было осуществиться; вскоре он покинул должность директора императорских театров и куда-то скрылся из виду. Дело с «Младой» заглохло, и мы все снова принялись за покинутые из-за нее на время работы, а все сделанное нами для «Млады» впоследствии разошлось по другим сочинениям. Таким образом, в марте месяце мною была наоркестрована 1-я картина «Каменного гостя», а затем вновь стало на очередь сочинение «Псковитянки». Сочинение ее ограничивалось пока обдумыванием и писаньем эскиза, а из оркестровой партитуры существовали только встречный хор, впоследствии переделанный с прибавкою оркестра на сцене, и

сказка Власьевны с предшествующей сценой Стеши, оркестрованная в октябре 1869 года.

Ле-то 1870 года[148] протекло для меня подобно предыдущему: я проживал в пустой квартире брата и уезжал на 2 месяца в отпуск в Тервайоки. В Петербурге знакомых не было, за исключением семейства моего товарища по морскому училищу Благодарена (большого любителя музыки), которого я посещал от времени до времени. Пургольды были на этот раз за границей, где, между прочим, Александра Николаевна и Надежда Николаевна редактировали «Семинариста» Мусоргского, печатавшегося в Лейпциге, так как условия российской цензуры не позволяли сделать этого в Петербурге. Кроме «Псковитянки», эскиз которой вырастал лишь мало-помалу, в бытность мою в Тервайоки мною была закончена оркестровка и V картин «Каменного гостя», а вместе с сим и вся работа над этим детищем Даргомыжского. Сверх того, задуманы и написаны отчасти летом, отчасти следующей за ним осенью романсы: «Где ты, там мысль моя летает», «Встань, сойди! давно денница» («Еврейская песня»), «В царство розы и вина приди», «Я верю, я любим», «К моей песне»[149].

Глава X
1870–1871

Оркестровка «Псковитянки». Вступление в должность профессора Петербургской консерватории.

Сезон 1870/71 года для деятельности Бесплатной музыкальной школы оказался пустым. Деньги, имевшиеся у нее, были истрачены на устройство пяти концертов прошлого сезона; приходилось временно прекратить войну с дирекцией Русского музыкального общества; Балакиреву оставалось покориться обстоятельствам; тем не менее, мысль о продолжении состязания в будущем году не покидала его. Выждав од без расходов на концерты и поправив денежные ела Школы, он надеялся вновь начать концертную деятельность с сезона 1871/72 года. Посещения гадалки время от времени, сколько мне помнится, продолжались. С окончанием «Исламея» композиторская деятельность М.Л. затихла, сочинение «Тамары» приостановилось, и лишь мысль о будущих концертах всецело его поглощала. Тем не менее, на вечерах у Л.И.Шестаковой и Пургольдов он довольно охотно играл своего «Исламея» и чужую музыку.

В декабре заболела и скончалась мать семейства Пургольд, Анна Антоновна, и собрания в их доме нарушились. В течение осени мною был написан ряд романсов, о которых я упоминал выше, а с февраля принялся усердно за оркестровку «Псковитянки» почти готовой вчерне к этому времени. В течение февраля действие от начала до дуэта Тучи с Ольгой было оркестровано. Не припомню почему, но в следующие три месяца писание партитуры моей оперы вновь приостановилось и возобновилось лишь в июне[150]. В ле-то 1871 года я жил, как и в прошлые года, в квартире брата Воина Андреевича. В это ле-то Мусоргский или совсем не уезжал из Петербурга, или уезжал ненадолго и весьма рано возвратился. Я виделся с ним очень часто, причем, обыкновенно, он приходил ко мне. В одно из его посещений я познакомил его с моим братом, зачем-то ненадолго приезжавшим из плавания в Петербург. Брат, воспитанный на музыке блестящих времен петербургской итальянской оперы, тем не менее, с большим интересом прислушивался к отрывкам «Бориса Годунова», которые Модест охотно играл по его просьбе. Неоднократно мы с Мусоргским езжали к Пургольдам, жившим

на этот раз в 1-м Парголове, у озера. Н.Н.Лодыженский, проводивший это ле-то в Петербурге, однажды тоже был у них со мною вместе[151].

Все ле-то я усердно работал над партитурой «Псковитянки». С июня до сентября, действия и 1-я картина были вполне окончены в виде оркестровой партитуры[152].

Летом 1871 года случилось важное событие в моей музыкальной жизни. В один прекрасный день ко мне приехал Азанчевский, только что вступивший в должность директора Петербургской консерватории вместо вышедшего Н.И.Зарембы. К удивлению моему, он пригласил меня вступить в консерваторию профессором практического сочинения и инструментовки, а также профессором, т. е. руководителем, оркестрового класса. Очевидно, мыслью Азанчевского было освежить заплесневевшее при Зарембе руководство этими предметами приглашением в лице моем молодой силы. Исполнение моего «Садко» в одном из концертов Русского музыкального общества в истекшем сезоне имело, очевидно, значение предварительного шага, намеченного Азанчевским для сближения со мною и для подготовления общественного мнения к никем не жданному приглашению меня в профессора консерватории[153]. Сознавая свою полную неподготовленность к предлагаемому занятию, я не дал положительного ответа Азанчевскому и обещал подумать. Друзья мои советовали мне принять приглашение. Балакирев, один, в сущности, понимавший мою неподготовленность, тоже настаивал на моем «положительном ответе, главным образом имея в виду провести своего во враждебную ему консерваторию. Настояния друзей и собственное заблуждение восторжествовали, и я согласился на сделанное мне предложение. С осени я должен был вступить профессором в консерваторию, не покидая пока морского мундира.

Если б я хоть капельку поучился, если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то я меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в профессора было бы с моей стороны и глупо, и недобросовестно[154]. Но я —автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“ —я был дилетант, я ничего не знал. Я был молод и самонадеян, самонадеянность мою поощряли, и я пошел в консерваторию. Действительно, я, автор „Садко“, „Антара“ и „Псковитянки“, сочинений, которые были складны и недурно звучали, сочинений, которые одобрялись развитой публикой и многими музыкантами, я, певший что угодно с листа и слышавший всевозможные аккорды, — я ничего не знал. В этом я сознаюсь и откровенно свидетельствую об этом перед всеми. Я не

только не в состоянии был гармонизировать прилично хорал, не писал никогда в жизни ни одного контрапункта, имел самое смутное понятие о строении фуги, но я не знал даже названий увеличенных и уменьшенных интервалов, аккордов, кроме основного трезвучия, доминанты и уменьшенного септаккорда; термины: секстаккорд я квартсекстаккорд мне были неизвестны. В сочинениях же своих я стремился к правильности голосоведения и достигал его инстинктивно и по слуху, правильности орфографии и достигал тоже инстинктивно. Понятия о музыкальных формах у меня были тоже смутны, в особенности о формах рондо. Я, инструментовавший свои сочинения довольно колоритно, не имел надлежащих сведений о технике смычковых, о действительных, на практике употребительных строях валторн, труб и тромбонов. О дирижерском деле я, никогда в жизни не дирижировавший оркестром, даже никогда в жизни не разучивший ни одного хора, конечно, не имел понятия. И вот музыканта с такими-то сведениями задумал пригласить в профессора Азанчевский и таковой музыкант не уклонился от этого.

Быть может, возразят, что все перечисленные недоставшие мне сведения вовсе были ненужны для композитора, написавшего „Садко“ и „Антара“, и что самый факт существования „Садко“ и „Антара“ доказывает ненужность этих сведений. Конечно, важнее слышать и угадывать интервал или аккорд, чем знать, как он называется, тем более что выучить названия их можно в один день, если бы то понадобилось. Важнее колоритно инструментовать, чем знать инструменты, как их знают военные капельмейстеры, инструментующие рутинно. Конечно, интереснее сочинить „Антара“ или „Садко“, чем уметь гармонизировать протестантский хорал или писать четырехголосные контрапункты, нужные, по-видимому, только одним органистам. Но ведь стыдно не знать таких вещей и узнавать о них от своих учеников. Однако отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения „Псковитянки“ сказалось остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы, только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности. Во всяком случае, со сведениями, имевшимися у меня, нельзя было браться за профессорскую деятельность —деятель» ность, через которую должны были проходить ученики всевозможных оттенков: будущие композиторы-, капельмейстеры, органисты, учителя и

т. д.

Но шаг был сделан. Взявшись руководить консерваторскими учениками, пришлось притворяться, что все, мол, что следует, знаешь, что понимаешь толк в их задачах. Ириходилось отделываться общими замечаниями, в чем помогали личный вкус, способность к форме, понимание оркестрового колорита и некоторая опытность в общей композиторской практике, а самому хватать на лету сведения от учеников. В оркестровом же классе пришлось призвать на помощь возможное самообладание. Мне помогало то, что никто из учеников моих на первых порах не мог себе представить, чтобы я ничего не знал, а к тому времени, когда они могли начать меня раскусывать, я уже кое-чему понаучился. Что дальше произошло из всего этого? А то, что первые ученики, кончавшие при мне консерваторию, — Галлер, Люджер и Старцев были всецело учениками Зарембы, а от меня не научились ничему. Казбирюк, способная натура (спившийся и погибший впоследствии), окончивший консерваторию 2–3 года спустя после моего вступлениям был тоже всецело учеником Ю.И.Иогансена по техническим предметам: гармонии и контрапункту; а если чему-либо и понаучился у меня, то разве некоторому вкусу в инструментовке и в общем направлении своих сочинений[155]. Действительно, Заремба держал своих учеников на Глюке, Моцарте, Керубини, Мендельсоне, а я направлял их на Бетховена, Шумана и Глинку, что было современнее и более им по душе.

Взявшись, начиная с 1874 года, за занятие гармонией и контрапунктом, познакомившись довольно хорошо с оркестровыми инструментами, я приобрел себе, с одной стороны, порядочную технику, развязал себе руки в собственном сочинении, а с другой —уже начал становиться полезен и своим ученикам как учитель-практик. Дальнейшие поколения учеников, переходившие ко мне от Иогансена, а впоследствии прямо начинавшие учиться у меня, действительно были моими учениками и, вероятно, не отрекутся от этого. Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников, — а может быть, и самым лучшим, — по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала. Когда через 25 лет после моего вступления профессором товарищи по консерватории и дирекция Русского музыкального общества почтили меня юбилейными приветствиями и речами, я, в ответ на речь Кюи, высказал именно эту мысль. Так было по классу теории композиции и практического сочинения. По оркестровому классу дело обстояло несколько иначе.

Начав в оркестровом классе свою дирижерскую деятельность довольно счастливо, я в первые два года держал этот класс в

достаточно приличном состоянии. На второй год консерваторские ученические вечера уже шли при участии оркестра под моим управлением. Совместно с А.И.Рубцом мне удалось устроить весьма недурные вечера из сочинений русских композиторов (Глинки, Даргомыжского, Серова, Дютша и т. д.) при участии хора. Но вскоре в педагогической практике консерватории явилась потребность участия оркестра как аккомпанирующего ученикам-солистам: пианистам, скрипачам и т. п., а также участия в оперных спектаклях учеников. Иногда профессора, напр. Лешетицкий или Ауэр, сами желали дирижировать аккомпанементы к сольным пьесам своих учеников И таким образом втирались в оркестровый класс. Оперные представления пожелал дирижировать сначала сам директор Азанчевский, а впоследствии передал это дело Дж. Ферреро, профессору контрабаса, но опытному музыканту в деле знания итальянского репертуара. Все это меня стало стеснять и угнетать, и через 4 года я отказался от управления оркестровым классом консерватории. Действительно, освоившись до некоторой степени в дирижерстве симфонических вещей и проводя их более или менее порядочно, я оставался крайне неопытным в деле аккомпанирования солистам и тем более в управлении оперой, так как эти области дирижерского дела несомненно труднее дирижирования симфоническими вещами; С темпами симфонических произведений Моцарта, Бетховена, Мендельсона и др. я был знаком по концертам, которые я посещал, а во время разучки пьесы с ученическим оркестром я успевал ознакомиться и с дирижерскими приемами, необходимыми для нее; к тому же большинство симфонических пьес нашего репертуара шло в темп и сколько-нибудь гибкие изменения темпов встречались редко. Напротив, при управлении аккомпанирующим оркестром необходимо следить за солистом и иногда выводить оркестр из весьма затруднительного положения. Сверх того, аккомпанементы редко разучиваются отдельно, а большею частью играются с листа вместе с солистом. Конечно, гг. профессора не доверяли и вмешивались в мое управление аккомпанементами их учеников. Все это было мне неприятно и мешало мне научиться. Бросив оркестровый класс, я оказался недостаточно подготовленным к концертной или оперной дирижерской деятельности. Если впоследствии я и достиг известного успеха в дирижерстве и мог благополучно вести концерты

Беспл. муз. школы, Русск, симф. концерты и даже оперные представления, то это благодаря моей последующей практике с морскими военными оркестрами и с ученическим оркестром Придворн. капеллы, а также благодаря моему постоянному

изучению приемов Направника при постановках моих опер в Мариинском театре.

Глава XI
1871–1873

Болезнь и смерть брата. Совместное житье с М.П.Мусоргским. «Вражья сила» А.Н.Серова. Цензурные затруднения с «Псковитянкой», Н.К.Краббе. Постановка «Каменного гостя»., Свадьба, и поездка за границу. Постановка «Псковитянки» и сцен из «Бориса». Симфония C-dur. Назначение на должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства. Изучение духовых инструментов.

Осенью 1871 года здоровье брата Воина Андреевича, уже несколько лет тому назад подкошенное (болезнь сердца), сильно ухудшилось. Доктора направили его в Италию. Он уехал вместе с женою и тремя детьми в Пизу, чтобы провести там осень и зиму. Мать моя уехала в Москву к племяннице своей С.Н.Бедряге. Таким образом, квартира брата опустела на всю зиму, и меня ничто уже не притягивало к Васильевскому острову. Я уговорился жить с Мусоргским, и мы наняли квартиру или, лучше сказать, меблированную комнату в доме Зарембы на Пантелеймонской улице[156]. Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов[157]. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал, или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с 9 часов утра я уходил в консерваторию, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устраивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку». К первым числам октября вторая картина акта и весь V акт «Псковитянки» уже были кончены; оставалась еще только

увертюра.

В начале ноября житье наше нарушилось на некоторое время следующим образом. Из Пизы была получена телеграмма о внезапной кончине брата[158]. Морское министерство командировало меня, снабдив значительными деньгами, для перевоза тела покойного из Пизы в Петербург. Я быстро собрался и поехал через Вену, Земмеринг, Болонью в Пизу. Через несколько дней набальзамированное тело брата было вывезено, и я, сопровождая семью покойного, выехал в Петербург. В Вене была остановка дня на два для отдыха. В это время в Вене проживал А.Г.Рубинштейн, дирижировавший рядом симфонических концертов. Он готовился дать в первый раз только что сочиненную Листом ораторию «Chrstus». Узнав адрес Рубинштейна, я зашел к нему. Он встретил меня весьма радушно и тотчас же сел за рояль и сыграл мне почти всю ораторию по корректурному клавираусцугу, который изучал.

По возвращении в Петербург, после похорон Воина Андреевича, моя жизнь снова потекла своим порядком совместно с Мусоргским на Пантелеймонской.

По воскресеньям днем нас посещали то тот, то другой из знакомых. Упомяну, между прочим, о посещении нас Н.Ф.Соловьевым, по-видимому, желавшим сблизиться. Соловьев, незадолго перед тем окончивший консерваторию и державшийся вблизи Серова после смерти последнего докончил, по наброскам композитора, его «Вражью силу» (совместно с вдовой В.С.Серовой) и наоркестровал V действие этой оперы. «Вражья сила» была поставлена на Мариинской сцене[159] и пользовалась значительным успехом, хотя меньшим, чем «Рогнеда» в свое время; а Соловьев, как закончивший это произведение, стал обращать на себя некоторое внимание общества. Сближение его с нами, однако, не состоялось, и посещения не возобновлялись.

Припомню также следующий эпизод. В одно из воскресений пришел к нам Г.А.Ларош. Первоначально беседа наша шла благополучно, но вскоре случайно появившийся В.В.Стасов не замедлил сцепиться с ним не на живот, а на смерть. В.В. не выносил Лароша за весьма консервативное направление в музыкальном искусстве и катковский образ мыслей. После первой большой и прекрасной статьи о «Руслане», которой Стасов весьма сочувствовал, Ларош в последующих своих статьях (он был сотрудником «Московских ведомостей») стал более и более высказываться как убежденный защитник технического совершенства в искусстве, как апологист старых нидерландцев, Палестрины, Баха и Моцарта, как противник Бетховена, как проповедник эклектического вкуса под условием совершенства

техники и как враг «могучей кучки». Среди такого направления критических статей Лароша как-то странно и непонятно выделялась его склонность к музыке Берлиоза, музыке необычайной, растрепанной и, во всяком случае, далеко не совершенной технически. Спор Стасова с Ларошем был продолжительный и неприятный. Ларош старался быть сдержанным и логичным, Стасов же закусывал, по обыкновению, удила и доходил до грубостей и обвинений в нечестности и т. д. Насилу кончили.

В декабре 1871 года Надежда Николаевна Пургольд стала моей невестой. Свадьба назначена была летом, в Парголове. Конечно, мои посещения дома Пургольдов, довольно частые до этих пор, еще более участились; с Надей я проводил почти что каждый вечер. Тем не менее, работа моя шла. Увертюра к «Псковитянке» сочинялась и в январе 1872 года была окончена в партитуре.

Я представил либретто свое в драматическую цензуру. Цензор Фридберг настаивал на том, чтобы в сцене веча были сделаны некоторые изменения и смягчения в тексте. Пришлось покориться. Слова: вече, вольница, степенный посадник и т. п. были заменены словами: сходка, дружина, псковский наместник. В песне Тучи выключены были стихи:

Зазубрилися мечи, Притупились топоры.

Али не на чем точить

Ни мечей, ни топоров?

В цензуре объяснили мне, что все изменения должны были клониться к тому, чтобы изъять из либретто всякий намек на республиканскую форму правления во Пскове и переделать второй акт из веча в простой бунт. Для уяснения себе сути Фридберг зазвал однажды вечером меня и Мусоргского к себе с просьбой сыграть и спеть ему второе действие, причем он им немало восхищался. Но вот где встретилось окончательное препятствие: в цензуре имелся документ, высочайшее повеление императора Николая (кажется 40-х гг.), в котором говорилось, что царствовавших особ до дома Романовых дозволяется выводить на сцене только в драмах и трагедиях, но отнюдь не в операх. На вопрос: почему? — мне отвечали: а вдруг царь запоет песенку, ну оно и нехорошо. Во всяком случае, высочайшее повеление имелось, и преступить его было нельзя; надо было хлопотать путем околесным. В 70-х годах морским министром был Н.К.Краббе, человек придворный, самодур, плохой моряк, дошедший до должности министра после службы адъютантской и штабной, любитель музыки и театра или еще более того — красивых артисток, но человек, во всяком случае, добрый.

Покойный брат мой, Воин Андреевич, превосходный моряк, беспристрастный и прямой человек, во всех заседаниях, советах и комиссиях всегда был на ножах с морским министром. Мнения их по всем вопросам, возбуждаемым в министерстве, были противоположные, и Воин Андреевич, горячо отстаивая свои убеждения, зачастую опровергал предложения Краббе, старавшегося угодить лишь высочайшим особам, и добивался противоположного. Бывало и наоборот, дело делалось не так, как казалось желательным В.А. Во всяком случае, чисто служебная война между Краббе и В.А. не прекращалась. Со смертью брата чувство уважения к памяти своего служебного врага ярко выразилось в действиях Н.К.Краббе. Он, по собственному почину, поспешил устроить все возможное для обеспечения семьи покойного, а равно и матери его. Чувство Н.К. коснулось и меня, и я внезапно стал его любимцем; он сам зазвал меня к себе, был ласков и любезен, предложил мне обращаться нему во всяких затруднительных случаях, допустив посещать его во всякое время. Цензурные затруднения с «Псковитянкой» заставили меня обратиться нему, и он с величайшей готовностью взялся хлопотать через великого князя Константина об отмене устарелого и нелепого высочайшего повеления о запрещении выводить в операх царствующих особ до дома Романовых. Великий князь Константин) тоже охотно взялся за это дело, и в скором времени цензура объявила мне, что царь Иван допущен на оперную сцену, и либретто получило цензурное разрешение лишь под условием изменений, касающихся «веча». Одновременно опера моя была принята и дирекцией императорских театров, ближайшее управление которыми, после смены Гедеонова и Федорова, было в руках Лукашевича, расположенного к деятелям нашего кружка. Высшее же, но негласное управление театрами в ту пору лежало на обязанностях контролера министерства двора —барона Кистера. Настоящего директора театров не было. Направник, очевидно не сочувствовавший моей опере, вынужден был покориться влиянию Лукашевича, и опера была назначена на следующий сезон. Во всяком случае, в деле принятия оперы моей на Мариинскую сцену, наверно, немало благотворного влияния оказало вмешательство великого князя в цензурные дела. Полагаю, что ход мысли театральной дирекции был таков: сам великий князь интересуется оперой Римского-Корсакова, следовательно, ее не принять нельзя.

Знакомство Направника с «Псковитянкой» произошло однажды вечером у Лукашевича, куда были приглашены я и Мусоргский. Модест, превосходно певший за все голоса, помог мне показать мою оперу присутствовавшим. Направник, конечно,

мнения своего не высказал и похвалил лишь наше ясное исполнение. Вообще же исполнение «Псковитянки» под рояль у Краббе и неоднократное в доме Пургольдов происходило следующим образом: Мусоргский пел Грозного, Токмакова и другие мужские партии, смотря по надобности, некто Васильев, молодой доктор (тенор), исполнял Матуту и Тучу, Ольгу и мамку пела А.Н.Пургольд, аккомпанировала моя невеста, а я, смотря по надобности, подпевал недостающие голоса и играл в 4 руки с Надей все неудобоисполнимое для двух рук. Переложение «Псковитянки» для фортепиано с голосами было сделано ею же. Исполнение в таком составе было прекрасное, ясное, горячее и стильное и происходило всякий раз при значительном стечении заинтересованных слушателей.

В феврале 1872 года на Мариинском театре был поставлен «Каменный гость» в моей оркестровке[160]. Я присутствовал на всех репетициях. Направник вел себя сухо и безукоризненно. Я был доволен оркестровкой и в восторге от оперы. Исполнялась опера хорошо. Коммиссаржевский —Дон-Жуан, Платонова — Донна-Анна, Петров —Лепорелло были хороши; прочие не портили дела. Публика недоумевала, но успех все-таки был. Не помню, сколько было представлений «Каменного гостя», во всяком случае, не много, и вскоре опера замерла —и надолго…

Война Балакирева с Музыкальным обществом возобновилась: объявлены были 5 абонементных концертов Бесплатной музыкальной школы с интересной программой. Балакирев был энергичен, но публики было недостаточно, денег не хватило, и пятый концерт состояться не мог[161]. Война была опять проиграна: у Балакирева опустились руки. Весною он совершил поездку в Нижний Новгород и дал там концерт в качестве пианиста, рассчитывая на сочувствие нижегородской публики к артисту, уроженцу Нижнего[162]. Концерт был пуст. Балакирев назвал этот концерт «своим Седаном» и со времени возвращения в Петербург стал удаляться ото всех, даже от близких людей, ушел в себя, надолго отказавшись от всякой, не только публичной, но и композиторской деятельности[163]. Важная нравственная перемена происходила в нем: из безусловно неверующего человека образовался религиозный мистик и фанатик. В продолжение нескольких последующих лет полной отчужденности ото всех он состоял на службе где-то на товар нойстанции Варшавской железной дороги. Поговаривали, что он не в порядке; это во всяком случае была неправда, так как непорядком, в общепринятом смысле, нельзя было считать его нравственное переустройство. Говорили, что близкими к нему людьми стали отныне Тертий Иванович Филиппов и какойто

старообрядческий поп, в лице которых его окружила беспросветная тьма старой Руси, что впоследствии оказалось довольно верно. Нравственный перелом и отчужденность Балакирева затянулись надолго, и только в конце 70-х годов он мало-помалу стал возвращаться к публичной и композиторской деятельности, но уже глубоко изменившимся человеком[164].

Начало лета 1872 года я провел в 1-м Парголове, где нанял небольшую комнату вместе с С.Д.Ахшарумовым, чтобы быть поблизости к Пургольдам и моей невесте. 30 июня была моя свадьба. Венчание происходило в церкви шуваловского парка. Мусоргский был у меня шафером. Свадьба была днем; после обеда, происходившего на даче в семействе новобрачной, мы поехали в Петербург, прямо на Варшавский вокзал, провожаемые всеми своими, и отправились за границу. Через Варшаву и Вену мы проехали в Швейцарию —в Цюрих и Цуг; взошли пешком на Риги, спустились в Арт и прибыли в Люцерн. Недолго посидев в Люцерне, мы переехали на пароходе во Флюэльн, оттуда отправились в коляске в Готенталь, потом верхами на Ронский ледник, Гримзель, Рейхенбах, далее через ледник Розенлаун —в Гриндельвальд, Лаутербрунн и Интерлакен. Из Интерлакена отправились мы, и весьма неудачно по случаю пасмурной погоды, в долину Шамуни, затем через Симплон в Италию. Там, побывав на озерах Маджоре, Лугано и Комо, в Милане и Венеции, мы повернули в обратный путь через Вену и Варшаву в Петербург, куда и прибыли в половине августа.

Поселившись в Парголове, мы провели остаток лета там, побывав ненадолго также в Тервайоки у моей матери, продолжавшей жить, по обыкновению, с семейством покойного брата. С начала осени мы поселились с женою на Шпалерной улице[165].

В Мариинском театре тем временем приступили к разучиванию «Псковитянки», переложение которой для фортепиано с голосами уже вышло в печати к осени в издании Бесселя. Отвлеченный поездкой за границу, я не просматривал корректуры этого издания, а поручил ее Кюи. Издание вышло со множеством ошибок как в музыке, так и в словах; в словах встречались такие опечатки, что разгадать смысл фразы не было никакой возможности; например, было напечатано: «виякий мод» —это долженствовало, означать «всякий люд» и т. п.

Разучка «Псковитянки» началась по обыкновению с хоров; я ходил на спевки и сам аккомпанировал на фортепиано хору, а впоследствии и солиста. Царя Ивана пел Петров, Ольгу — Платонова, няню —Леонова, Михайла Тучу —Орлов, князя Токмакова —Мельников. Учителя хоров И.А.Помазанский и

Е.С.Азеев весьма восхищались оперой; Направник был сух, мнения своего не высказывал, но неодобрение было заметно против его воли. Артисты относились добросовестно и любезно; не совсем доволен был О.А.Петров, жалуясь на многие длинноты и сценические погрешности, которые было затруднительно выручать игрой. Во многом он был и прав, но я, горячась по молодости лет, не уступал ни в чем и сокращать ничего не позволял, чем, по-видимому, весьма раздражал его и Направника. После хоровых и сольных спевок начались корректурные репетиции оркестра. Направник превосходно действовал, ловя ошибки переписчиков и мои собственные описки; речитативы же вел в темп, чем очень меня злил. Впоследствии только я понял, что он был прав и что мои речитативы были написаны неудобно для свободной и непринужденной декламации, будучи отягчены различными оркестровыми фигурами. Музыку во время нападения Матуты на Тучу и Ольгу пришлось пооблегчить, изменив некоторые оркестровые фигуры на более удобоисполнимые. То же пришлось сделать и в сцене прихода Матуты к царю. Флейтист Клозе, выдувая на флейте пикколо длинную фигуру legato, без пауз, бросил, наконец, ее, так как дыхания не хватило; я принужден был вставить паузы для передышки.

Но, за исключением таких маленьких неполадок, все остальное шло благополучно. Певцов значительно затруднял дуэт в 5/4 в V акте; Направник тоже хмурился, но дело сладил.

Наконец, начались сценические репетиции, в которых, при постановке сцены веча, много усердствовали режиссеры Г.П.Кондратьев и А.Я.Морозов, надевавшие костюмы и участвовавшие в движении массы как действующие лица на репетициях и во время первых представлений оперы.

Первое представление состоялось 1 января 1873 года. Исполнение было хорошее, артисты делали что могли. Орлов прекрасно пел в сцене веча, эффектно запевая песню вольницы. Петров, Леонова и Платонова были хороши, равно и хоры и оркестр. Опера понравилась, в особенности 2-е действие —сцена веча; меня много вызывали. В этот сезон «Псковитянку» дали 10 раз при полных сборах и хорошем успехе[166]. Я был доволен, хотя в газетах меня побранивали сильно, за исключением Кюи[167]. Между прочим, Соловьев, найдя в клавираусцуге «Псковитянки» неверно изображенное tremolo (одна из многочисленных опечаток этого издания), вероятно, намекая на мое профессорство в консерватории, ядовито советовал мне в своей статье «поучиться да поучиться». Раппопорт писал, что я «глубоко изучил тайны гармонии» (в то время я еще их вовсе не изучал), однако за сим

следовало множество всяких «но», и опера моя оказывалась негодной. Феофил Толстой (Ростислав), Ларош и Фаминцын тоже не погладили ее по шерстке. Последний особенно налег на посвящение оперы моей «дорогому мне музыкальному кружку», из которого он выводил какие-то необыкновенные заключения. С другой стороны, элемент псковской вольницы пришелся по сердцу учащейся молодежи, и студенты-медики, говорят, орали в коридорах академии песню вольницы всласть.

Однако русская опера, под верховным управлением Лукашевича, не ограничилась в этот сезон постановкой «Псковитянки»; к концу театрального сезона были {поставлены для какого-то бенефиса две сцены из «Бориса Годунова»: сцена в корчме и сцена у фонтана[168]. Петров (Варлаам) был превосходен, хороши были также Платонова (Марина) и Коммиссаржевский (Дмитрий). Сцены имели громадный успех. Мусоргский и все мы были в восторге, а на следующий год было предположено поставить всего «Бориса». После упомянутого спектакля Мусоргский, Стасов, Александра Николаевна, сестра жены моей, вышедшая осенью 1872 года замуж за Н.П.Моласа, и другие близкие музыкальному делу люди собрались у нас; за ужином пили шампанское с пожеланиями скорейшей постановки и успеха всего «Бориса».

Хотя две активные участницы всех музыкальных собраний в доме В.Ф.Пургольда —моя жена и ее сестра А.Н.Молас —уже были отрезанными ломтями, тем не менее, в течение осени, до постановки «Псковитянки» и сцен «Бориса», музыкальные собрания, столько лет бывавшие в его доме, не прекращались и как «Каменный гость», так и «Борис» целиком и «Псковитянка» исполнялись там в прежнем составе. У нас в доме также частенько собирались и Мусоргский, и Бородин, и Стасов. В то время Мусоргский помышлял уже о «Хованщине»[169]. Я принялся за сочинение симфонии C-dur, для скерцо которой взял имевшееся у меня давно Es-dur'ное скерцо в 5/4, к которому трио я сочинил где-то на пароходе на одном из итальянских озер во время нашей заграничной поездки после свадьбы. Однако сочинение 1-й части симфонии шло довольно медленно и с затруднениями; я старался ввести побольше контрапункта, в котором искусен не был, и, соединяя темы и мотивы между собой с некоторым насилием, значительно сушил свою непосредственную фантазию. Причиной тому была, конечно, недостаточная техника, а между тем меня непреодолимо влекло к приданию фактуре своих сочинений большого интереса. Такую же участь испытала и 3-я часть симфонии —andante. Финал шел несколько полегче; но соединение многих тем в конце его опять

меня связывало. Тем не менее, весной эскиз моей симфонии был окончен, и на собраниях у нас мы пробовали исполнять ее на фортепиано по наброскам.

Что сочинял в то время Бородин —не помню; по всей вероятности, он разбрасывался между «Игорем» и 2-й симфонией h-moll, которая далеко еще не была приведена к концу. Кюи уже подумывал о новой опере и писал много романсов, из которых «Мениск» был посвящен мне, а «Опустясь головкой сонной» — моей жене.

Жена моя наоркестровала свою музыкальную картину «Заколдованное место»; расписав партии этой пьесы, мы обратились к И.А.Помазанскому, дирижировавшему какими-то, симфоническими вечерами в Клубе художников, с просьбой попробовать ее на репетиции, что он и сделал. Но впечатление было весьма неблагоприятное; времени было мало, он торопился, в партиях были ошибки, музыканты были недовольны, что их задерживают. Кроме этого произведения, жена моя написала в этом году небольшое оркестровое скерцо B-dur.

Из лиц, так сказать, посторонних нашему тесному кружку, у нас бывали в этот год —Платонова, Пасхалов, архитектор Гартман и Н.В.Галкин. Как теперь помню, что однажды все наши гости помогали нам приготовлять чай, так как единственная наша прислуга в этот день внезапно нас оставила. Общими силами мы стали ставить самовар, и Галкин раздувал уголья голенищем сапога. Пасхалов, приехавший из Москвы в качестве вновь объявившегося таланта, играл нам отрывки из своей оперы «Большой выход у сатаны», а также какую-то якобы оркестровую фантазию плясового характера. Все это было незрело и в сущности мало обещало. Пасхалов вскоре скрылся с горизонта; он начал пить, сочинял какие-то пошлые романсы из-за денег и преждевременно погиб, не оставив после себя ничего замечательного по части сочинений. Помню также, как в одно утро один знакомый жены, кажется, некто Маев, привел к нам мальчика, выказавшего очевидные музыкальные способности и мило игравшего на фортепиано, для того чтобы решить вместе со мною, следует ли определять его в консерваторию. Ответ был утвердительный. Мальчик этот был Э.А.Крушевский, впоследствии мой ученик по классу композиции, а позже аккомпаниатор и, наконец, второй капельмейстер русской оперы.

В сезоне 1872/73 года Балакирев оставался для всех невидимкою, совершенно удалившись от музыки и близких ему прежде людей.

Бесплатная школа затихла совершенно; время от времени в ней происходили кое-какие классы и спевки под руководством

Помазанского, но директора своего она в глаза не видала и о концертах не было речи. Жизнь ее потихоньку угасала.

Весною 1873 года директор канцелярии морского министерства К.А.Манн, руководимого Н.К.Краббе, вызвал меня к себе и сказал, что учреждается новая должность инспектора музыкантских хоров морского ведомства, на которую избран я, и организуется комплект музыкантских учеников, стипендиатов морского ведомства в С.-Петербургской консерватории, непосредственное наблюдение за которыми возлагается на меня. Должность моя заключалась в инспектировании всех музыкантских хоров морского ведомства по всей России, т. е. в наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д., а также в составлении учебной программы для вновь учреждаемых стипендиатов и в посредничестве между морским министерством и консерваторией. В мае состоялся приказ обо мне[170]. Я был назначен на новую должность уже статским чином и с восхищением бросил свое военное звание и офицерскую форму. Должность эта недурно обеспечивала меня в денежном отношении и числилась по канцелярии морского министерства. С этих пор я становился музыкантом официально и неоспоримо. Я был в восторге; мои друзья —тоже. Меня поздравляли. Милый В.В.Стасов на радостях предрекал, что быть мне когда-нибудь директором придворной певческой капеллы, а ему пить по этому случаю желтый чай в моей квартире у Певческого моста. При таких обстоятельствах настало ле-то 1873 года, и мы с женой переселились в 1-е Парголово на дачу[171].

Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту и т. д. и принялся разыскивать их апликатуру с помощью существующих для этого таблиц. Живя на даче в Парголове, я разыгрывал на этих инструментах во всеуслышание соседей. К медным инструментам у меня не было способности в губах, и высокие ноты давались мне с трудом; для приобретения же техники на деревянных у меня не хватало терпения; тем не менее, я познакомился с ними довольно основательно. Со свойственной мне юношеской торопливостью и некоторым легкомыслием в деле самообучения я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов. Мне хотелось поведать миру по этой части не менее, как все[172].

Составление такого руководства или, лучше сказать, эскизов его заняло у меня немало времени во весь последующий сезон 1873/74 года. Прочитав кое-что у Тиндаля и Гельмгольца, я написал введение к моему сочинению, в котором старался изложить общие акустические законы, касающиеся оснований музыкальных инструментов. Сочинение должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем. О второй части сочинения, где должно было говориться о комбинациях инструментов, я еще и не думал. Но вскоре я увидел, что зашел слишком далеко. Особенно в деревянных духовых оказывалось несметное множество систем; в сущности, у каждого мастера или каждой фабрики имеется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишний клапан, мастер снабжает свой инструмент или новой трелью, или облегчает какой-нибудь пассаж, затруднительный на инструментах других мастеров. Разобраться в этом не было никакой возможности. В группе медных духовых я встретил инструменты о 3, 4 и 5 пистонах; строй этих пистонов не всегда одинаков у инструментов разных фирм. Все это описать решительно не хватало сил; да и какая была бы в этом польза для читающего мой учебник? Все эти подробные описания всевозможных систем, их выгод и невыгод спутали бы окончательно желающего чему-нибудь научиться. Естественно явился бы у него вопрос: на какие же инструменты писать? Что же возможно и что не практично? И со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник. Такие размышления мало-помалу охладили меня к моему труду и, побившись над ним с год, я бросил его. Но зато я, вечно поверяя себя на практике в музыкантских хорах морского ведомства, а в теории трудясь над учебником, лично приобрел значительные сведения по этой части. Я узнал то, что знает всякий практик, военный капельмейстер-немец, но чего, к сожалению, совсем не знают композиторыхудожники. Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых, всеми избегаемых по неведению нот. Я увидел, что все то, что я раньше знал о духовых инструментах, было ложно и превратно, и с этих пор стал применять вновь приобретенные сведения к своим сочинениям, а также старался поделиться ими со своими учениками в консерватории и дать им если не полное знание, то ясное понятие об оркестровых инструментах.

Итак, в течение лета 1873 года я был занят практическим изучением духовых инструментов, набрасываньем

неосуществившегося учебника, отделкой и оркестровкой 3-й симфонии и поездками в Кронштадт и Петербург для ознакомления с хорами по должности инспектора. В музыкантских хорах меня встречали как начальство: на вытяжку. Я заставлял проигрывать при себе их репертуар, ловил фальшивые ноты, описки в партиях, которых было весьма много, осматривал инструменты и, сообразно с потребностями, хлопотал о заказах новых и добавочных. Начальство, в ведении которого находились музыкантские хоры, было со мной любезно, но я несколько горячился, иногда унижая незаслуженно капельмейстеров, иногда осмеивая пьесы, исполнение которых было необходимо и неизбежно в военных хорах, но которые мне не нравились. Так дело шло до осени.

В августе мы перебрались в город на новую квартиру по Фурштадтской улице, в доме Кононова[173]. 20 августа у нас родился сын Миша[174].

В оркестровом классе консерватории однажды я попробовал свою оконченную 3-ю симфонию, а также «Заколдованное место», но обе пробы были неудачны, так как ученики врали немилосердней играя по рукописным нотам, очищать же или разучивать пьесы эти мне не хотелось, дабы не эксплуатировать ученический оркестр, бывший у меня в руках, отрывая его от текущих занятий и упражнений. Оркестровый класс шел у меня вообще не блистательно, но до вольно исправно, тем не менее, некоторые из моих сотоварищей профессоров, под влиянием страстного желания иногда подирижировать, частенько врывались в оркестровый класс и настаивали, чтобы их ученики —пианисты или другие инструменталисты —сыграли какой-нибудь концерт под их дирижировку, и я, конечно, уступал им это право по долгу вежливости, а в сущности, по уступчивости, мне прирожденной. Я был бы в то время без сомнения прескверный оперный дирижер, но, тем не менее, дирижирование оперными ученическими спектаклями следовало бы предоставить мне; на первый год, однако, их взял на себя сам Азанчевский, потом они были поручены Дж. Ферреро (профессору контрабаса и первому контрабасисту итальянской оперы). Мотивировалось это тем, что якобы Ферреро хорошо знает традиции оперы. Маленькое натянутое объяснение по этому поводу с Азанчевским вызвало весною 1875 года мой отказ от занятий в оркестровом классе; класс этот был поручен К.Ю.Давыдову[175], а мне было увеличено немного число теоретических занятий, вследствие чего 1000 рублей моего жалованья остались за мной неизменно. Однако из времени моего дирижерства оркестровом классе у меня сохранилось одно

недурное воспоминание —это устройство музыкального вечера (не помню которого года, вероятно, 1873) в память умерших русских композиторов в день смерти Глинки 2 февраля[176].

Вечер этот затеян был по инициативе А.И.Рубца, который приготовил хор учеников консерватории. Вечер прошел под моим управлением и в 1-й раз ученический оркестр играл недурно при публике. Мы исполнили между прочим «Ночь в Мадриде», «Рассказ Головы», интродукцию из «Жизни за царя», «Гопак» Серова, «Девушки, красавицы» —дуэт Даргомыжского —женским хором. Помнится, что Дютш и Лядов играли в оркестре на ударных инструментах. Оркестр и хоры шли недурно, и впечатление было самое благоприятное. С тех пор на несколько лет установился обычай ежегодно 2 февраля устраивать подобные публичные вечера, из коих следующий опять состоялся под моим управлением; одним из нумеров этого вечера были отрывки из «Кроатки» О.Дютша. Следующие за сим вечера за выбытием моим из должности профессора оркестрового класса прошли уже не под моей дирижировкой.

Глава XII
1873–1875 [177]

Первое выступление в качестве дирижера. М.П.Мусоргский. Его «Хованщина» и «Сорочинская ярмарка». Оперный, конкурс. Поездка в Николаев и Крым. Занятия гармонией и контрапунктом. Управление Бесплатной музыкальной школой.

В сезон 1873/74 года в Самарской губернии был голод вследствие неурожая. Не помню, у кого возникла мысль устроить в пользу пострадавших симфонический концерт в Дворянском собрании. Дирижером и организатором музыкальной части приглашен был я. Вошедши в соглашение с А.И.Рубцом, всегда отзывчивым на все хорошее, я получил от него обещание поставить и разучить для этого концерта большой любительский хор. Мы начали готовиться. Кроме моей 3-й симфонии, совершенно оконченной к этому времени, программа концерта заключала в себе: романс Марии из «Ратклиффа», марш Олоферна из «Юдифи», хор «Поражение Сенахериба» Мусоргского, концерт d-moll А.Рубинштейна (пианист Гартвигсон) и проч.[178] Рубец разучивал хоры, я приходил на чистые спевки аккомпанировать и дирижировать. Выступление мое в качестве дирижера публичнее большом концерте волновало меня несказанно; за месяц до концерта я ни о чем другом не мог думать. Я просматривал партитуры и дирижировал по ним, сидя у себя в кабинете. Для своего первого дебюта перед оркестром я избрал свою новую симфонию для того, чтобы, явившись в качестве дирижера и композитора одновременно, иметь возможность действовать с наибольшим авторитетом. Волнение мое перед первой оркестровой репетицией возросло до величайших размеров, но я сумел овладеть собою и прикинуться «бывалым». Музыканты были добросовестны по отношению ко мне, и я старался их не затруднять отделкою подробностей, особенно в известных им пьесах. Были и советы вроде таких: «Вы с нами построже будьте; оркестр любит строгость» и т. п. Что значит строгость с оркестром, проникнутым духом корпорации и не связанным никакою ответственностью перед посторонним, извне пришедшим дирижером? Однако все прошло благополучно, с симфонией

разобрались, пятичетвертное скерцо вышло. Следует упомянуть, что партии симфонии были мною заблаговременно просмотрены и исправлены, а то при первых встретившихся недоразумениях мне пришлось бы потеряться и провалиться в глазах оркестра. Покончив с симфонией, я перешел к чужим пьесам: «Арагонской хоте» и маршу из «Юдифи». На следующую репетицию привлечены были и хоры. Хор «Поражение Сенахериба» исполнялся частью в моей оркестровке. Мусоргский сочинил к нему новое трио, весьма восхищавшее Стасова, и, за неимением свободного времени, поручил его инструментовку мне.

Концерт в пользу голодающих самарцев состоялся 18 февраля. Соло исполняли: МД.Каменская (романс Марии из «Ратклиффа») и пианист Гартвигсон (4-й концерт Рубинштейна), оставшийся недовольным моим оркестровым сопровождением. Я был в немного вялом настроении после предшествовавших волнений, однако все сошло благополучно. Но голодающих самарцев мы не накормили, так как публики было весьма немного, и еле-еле были покрыты расходы по оркестру, освещению и проч. Так состоялся первый мой дебют как концертного дирижера. Кстати упомяну, что перед началом концерта я получил весьма теплое, в благословляющем духе письмо от Балакирева с пожеланием мне успеха[179]; сам же он в концерте и на репетициях не был, и симфония моя ему была неизвестна.

Симфония понравилась моим музыкальным друзьям весьма умеренно[180]. Ее находили несколько сухой, кроме Скерцо; не одобрялась моя наклонность к контрапункту, и даже инструментовка многим казалась обыденной, например В.В.Стасову. Симфония нравилась, по-видимому, только Бородину, который говорил, однако, что в ней я представляюсь ему профессором, надевшим очки и сочинившим подобающую сему званию Ene grosse Symphone n C.

В течение описываемого сезона я часто посещал Бородина, принося ему имевшиеся у меня духовые инструменты для совместного изучения и баловства. Оказалось, что Бородин весьма бойко играл на флейте и, с помощью имевшейся у него в пальцах техники этого инструмента, легко приспособлялся и к игре на кларнете (на гобое он несколько умел играть) Что же касается до медных инструментов, то высокие ноты на них давались ему необыкновенно легко Мы много беседовали с ним об оркестре, о более свободном употреблении медных духовых, в противоположность нашим прежним приемам, заимствованным от Балакирева. Следствием этих бесед и нашего увлечения явился, однако, пересол в употреблении медной группы в

оркестровавшейся в то время его второй симфонии h-moll.

В течение сезона 1873/74 года я принялся за оркестровку для военного оркестра. Посещая подведомственные мне музыкантские хоры, особенно кронштадтский портовый, гвардейского экипажам морского училища с полным составом медных и деревянных духовых, я снабжал их время от времени пьесами моей аранжировки. В течение этого и нескольких последующих годов мною были аранжированы: Коронационный марш из «Пророка», финал из «Жизни за царя», ария Изабеллы из «Роберта» (для кларнета solo), Мароккский марш Берлиоза, марш Ф.Шуберта h-moll, вступление к «Лоэнгрину», большая сцена заговора из «Гугенотов», ноктюрн и марш из «Сна в летнюю ночь» и т. д. Где находятся теперь все эти партитуры, сказать трудно, но, вероятно, найти их возможно между завалявшимися старыми нотами музыкантских хоров морского ведомства. Кроме собственных работ по этой части, я заставлял капельмейстеров подведомственных мне хоров тоже делать аранжировки пьес по моему выбору. Подчас я был довольно требователен к капельмейстерам и даже сместил одного бедного старика за то, что в его хоре некоторые музыканты играли «неверным ходом» на басовых тубах и тем вносили систематическую фальшь в исполняемые ими пьесы. Окончивших консерваторию учеников-стипендиатов морского ведомства я назначал в хоры по собственному усмотрению. не обращая внимания на просьбы и давление морского начальства, чем вызывал некоторое неудовольствие со стороны последнего на свою особу. Я рад, однако, что в бытность мою инспектором мне удалось водворить в хоры морского ведомства двух русских капельмейстеров (М.Чернова и И.Кулыгина) из подведомственных мне учеников-стипендиатов консерватории, между тем как до меня капельмейстерами были исключительно вольнонаемные иностранцы.

24 января[181] 1874 года на Мариинской сцене поставлен был «Борис Годунов» с большим успехом. Мы все торжествовали. Мусоргский уже работал над «Хованщиной». Первоначальный план ее был гораздо шире и изобиловал многочисленными подробностями, не вошедшими в окончательную редакцию. Например, предполагалась целая картина в Немецкой слободе, в; которой действующими лицами являлись Эмма и ее отец — пастор. Мусоргский наигрывал нам и музыкальные эскизы этой сцены в quas-моцартоском стиле(!), по случаю немецкой мещанской среды изображаемой на сцене. Мелсду прочим, тут была премилая музыка. Предполагалась также сцена лотереи, как говорят, введенной у нас впервые в эпоху хованщины.

Впоследствии музыка, сочиненная для этой сцены, образовала хор C-dur при входе князя Ивана Хованского в 1-м действии. Споры князей во 2-м действии были чрезвычайно длинны и темны по тексту. Мать Сусанна играла прежде довольно значительную роль в «Хованщине», фигурируя в религиозном споре с Досифеем. Ныне она представляем собою только излишнее, никому не нужное вставное лицо. В 1-м действии была довольно длинная сцена в которой народ разрушал будочку подьячего. Эту сцену я исключил впоследствии, по смерти автора приготовляя оперу к печати, как затягивающую действие и крайне немузыкальную. Из отрывков, игравшихся Мусоргским в нашей товарищеской компании в особенности нравилась всем «Пляска персидок» превосходно им исполняемая, но притянутая к «Хованщине», что называется, за волосы, так как единственным поводом к помещению ее туда было соображение, что в числе наложниц старого князя Хованского были или могли быть персидские невольницы. Всем также очень нравилась сцена подьячего из 1-го акта. Мелодию песни Марфы-раскольницы Мусоргский взял, кажется, от И.Ф.Горбунова, с которым встречался в последнее время. Песни: хороваявеличание князя Хованского (G-dur) и песня Андрея (gs-moll) в последнем действии (крайне подозрительной подлинности), с необыкновенно странными шагами по чистым квинтам, записаны были им тоже от кого-то из его тогдашних знакомых. Мелодию песни Марфы и славленье (свадебная песня) с их оригинальным текстом, с разрешения Мусоргского, я взят в свой сборник 100 русских песен. Из игравшихся в то время отрывков «Хованщины» нельзя не упомянуть также о варварской музыке из пустых чистых кварт, имевшейся в виду для хора раскольников и восхищавшей В.Стасова донельзя. Впоследствии, к счастью, сам Мусоргский поизменил свою первоначальную идею, и чистые кварты остались лишь коегде, как осколки прежнего эскиза, в прекрасном хоре раскольников в фригийском ладе D (последнее действие оперы).

Настоящего сюжета и плана «Хованщины» никто из нас не знал, и из рассказов Мусоргского, весьма цветистых, кудреватых и запутанных, по тогдашней его привычке выражаться, трудно было что-либо понять как целое и последовательное. Вообще со времени постановки «Бориса» Мусоргский стал появляться между нами несколько реже прежнего, и в нем заметна стала некоторая перемена: явилась какая-то таинственность и, пожалуй, даже надменность. Самолюбие его разрослось в сильной степени, и темный и запутанный способ выражаться, который и прежде ему был до некоторой степени присущ, усилился до величайших размеров. Часто невозможно было понять его рассказов,

рассуждений и выходок, претендовавших на остроумие. К этому времени относится начало его засиживания в «Малом Ярославце» и других ресторанах до раннего утра над коньяком в одиночку или в компании вновь приобретенных знакомых и приятелей, нам в то время не известных. Обедая у нас и у других общих знакомых, Мусоргский обыкновенно почти совсем отказывался от вина, но вечером, попозже, его уже тянуло в «Малый Ярославец». Впоследствии один из его тогдашних компаньонов, некто Вердеревский, знакомый мне по Тервайоки, рассказывал однажды, что на языке компании, в которой пребывал в то время Мусоргский, существовало специальное выражение «проконьячиться», что и осуществлялось ими на практике. Со времени постановки «Бориса» началось постепенное падение его высокоталантливого автора. Проблески сильного творчества еще долго продолжались, но умственная логика затемнялась медленно и постепенно. Выйдя в отставку и сделавшись композитором по ремеслу Мусоргский. стал писать медленнее, отрывочно, теряя связь между отдельными моментами и разбрасываясь при этом в стороны. В скором времени им была задумана другая опера, комическая —«Сорочинская ярмарка» (по Гоголю). Сочинялась она как-то странно. Для первого и последнего действий настоящего сценариума и текста не было[182], а были только музыкальные отрывки и характеристики. Для сцены торге была взята музыка соответственного назначения из «Млады». Были сочинены и написаны песни Параси и Хиври и талантливая декламационная сцена Хиври с Афанасием Ивановичем. Но между 2-м и 3-м действиями предполагалось[183], неизвестно с какой стати, фантастическое интермеццо «Сон парубка», музыка для которого была взята из «Ночи на Лысой горе», или «Ивановой ночи» (см. 1866/67 год), а потом с некоторыми прибавками и изменениями послужила для сцены Чернобога в «Младе». Теперь эта музыка, с прибавкою картинки утреннего рассвета, должна была составить предполагаемое сценическое интермеццо, насильно втиснутое в «Сорочинскую ярмарку». Как теперь помню, как Мусоргский разыгрывав нам эту музыку, причем существовала некая, бесконечной длины, педаль на ноте cs, исполнять которую была обязанность В.В.Стасова, весьма восхищавшегося бесконечностью этого органного пункта. Когда впоследствии Мусоргский написал интермеццо в виде фортепианного наброска с голосами, эта бесконечная педаль была им выключена, к великому огорчению Стасова, и восстановлена быть не могла за смертью автора. Мелодические фразы, появляющиеся в заключение этого интермеццо, как бы наигрыш отдаленной песни (кларнет solo на высоких ногах в

«Ночи на Лысой горе» моей обработки), принадлежали у Мусоргского к характеристике самого парубка, видящего сон, и должны были появляться в качестве Letmotv'ов в самой опере. Демонский язык из либретто «Млады» должен был служить текстом также и этого интермеццо. Опере «Сорочинская ярмарка» предшествовала оркестровая прелюдия «Жаркий день в Малороссии». Прелюдия эта сочинена и оркестрована самим Мусоргским, и партитура ее находится доныне у меня [*В настоящее время обработана и оркестрована А.К.Лядовым. (Прим. Н.Н.Римской-Корсаровой в первом издании.)]. Сочинение «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» затянулось на много лет, и смерть автора 16 марта 1881 года застала обе оперы неоконченными.

Что было причиной нравственного и умственного падения Мусоргского? Сначала успех «Бориса Годунова», а после —его неуспех, так как оперу сначала посократили, выкинув превосходную сцену под Кромами, а года через 2, бог знает почему, перестали давать, хотя успехом она пользовалась постоянным и исполнение ее Петровым, а по смерти его Ф.И.Стравинским, Платоновой, Коммиссаржевским и другими было прекрасное[184]. Ходили слухи, что опера не нравилась царской фамилии; болтали, что сюжет ее неприятен цензуре, что мало вероятно по нынешним временам. В результате оказалось, что оперу, шедшую 2–3 года на сцене и имевшую успех, с репертуара сняли. А между тем, авторское честолюбие и гордость разрастались; поклонение людей, стоявших несравненно ниже автора, но составлявших приятельскую собутыльническую компанию, все-таки нравилось.

С одной стороны, восхищение В.Стасова пред яркими вспышками творчества и импровизаций Мусоргского поднимали его самомнение. С другой стороны, поклонение приятелей-собутыльников и других, восхищавшихся его исполнительским талантом и не отличавших действительный проблеск от удачно выкинутой шутки, раздражали его тщеславие. Буфетчик трактира знал чуть не наизусть его «Бориса» и «Хованщину» и почитал его талант, в театре же ему изменили, не переставая быть любезными для виду, а Русское музыкальное общество его не признавало. Прежние товарищи: Бородин, Кюи и я, любя его попрежнему и восхищаясь тем, что хорошо, ко многому отнеслись, однако, критически. Печать с Ларошем, Ростиславом и другими бранила его. Вот при такомто положении вещей страсть к коньяку и заполуночным сидениям в трактире развивалась у него все более и более. Для новых его приятелей «проконьячиться» было нипочем, его же нервной до болезненности натуре это было

сущим ядом.

Сохраняя со мной, так же как с Кюи и Бородиным, дружественные отношения, Мусоргский, однако, глядел на меня с некоторым подозрением. Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня заинтересовывать, не нравились ему. Казалось, что он начинал во мне подозревать отсталого профессора-схоластика, могущего его уличить в параллельных квинтах, а это ему было неприятно. Консерваторию же он терпеть не мог. К Балакиреву отношения его были давно уже довольно холодны. Балакирев, не появлявшийся теперь на нашем горизонте, еще в былые времена говаривал, что у Модеста большой талант, но слабые мозги, и подозревал его в склонности к вину, чем оттолкнул его от себя тогда же. 1874 год может считаться началом упомянутого падения Мусоргского, продолжавшегося постепенно до дня его кончины. Я коснулся здесь в общих чертах всего последующего периода деятельности Мусоргского. Известные же мне дальнейшие подробности и перипетии его последующей жизни будут мной описаны попутно при дальнейшем ходе моих воспоминаний.

В течение сезонов 1872/73 и 1873/74 годов жена моя не оставляла фортепианной игры и деятельно участвовала во всех наших собраниях в качестве аккомпаниаторши и исполнительницы. Исполнение ею скерцо h-moll Шопена, Allegro Шумана и многого другого всем доставляло большое удовольствие, равно как и пение ее сестры. Появлявшийся у нас время от времени Н.В.Галкин играл с нею скрипичные сонаты. Мне помнится, что в этом же году, однажды, будучи у Кюи, я играл в 4 руки с приехавшим в то время для концертов Гансом Бюловым мое скерцо в 5/4 из 3-й симфонии, которое ему весьма понравилось[185]. Кюи показывал ему в тот же день написанное им для «Анджело» и играл с ним в 4 руки вступление к этой опере.

К эпизодам 1873/74 года относится также конкурс на оперу на сюжет «Ночи на рождество» Гоголя по либретто Полонского[186]. Конкурс этот объявлен был уже давно, и теперь истекал срок, назначенный дирекцией Русского музыкального общества для представления сочинений. Я был приглашен в комиссию, в которой участвовали также Н.Г.Рубинштейн, Направник, Азанчевский и другие под председательством вел. кн. Константина Николаевича. Представленные оперы роздали для просмотра нам на руки. Из них две оказались имеющими преимущества. Когда, однако, комиссия собралась во дворце великого князя, то говорилось открыто, что одна из этих опер принадлежит Чайковскому. Как стало это известно До вскрытия

пакетов —я не помню; но премия единодушно была присуждена ему. Его опера и была несомненно лучшая из представленных, так что из неправильного ведения дела беды не вышло никакой; но все же это было не по законному порядку. Оперу Чайковского разыгрывали перед вел. князем Направник и Н.Г.Рубинштейн в 4 руки. Зная, что это музыка Чайковского, все заранее ею восхищались. При словах либретто: «А эта вещь какого сорту?» —«Убирайтесь к черту!» (дуэт Сол охи и школьного учителя) Направник уморительно хихикал.

Другая опера, удостоенная одобрения или второй премии, — не помню, — оказалась принадлежащей Н.Ф.Соловьеву. Это было сюрпризом. При рассмотрении ее клавираусцуга мне кое-что понравилось.

Весною 1874 года я получил назначение отправиться на ле-то в Николаев для переформировать тамошнего портового хора музыкантов из медного в смешанный, с деревянными духовыми инструментами. Я рад был этому назначению и вместе с женою и маленьким Мишей, по окончании консерваторских экзаменов, направился в Николаев[187].

Приехав в Николаев, мы были встречены любезно тамошним морским начальством и помещены в одном из флигелей так называемого дворца на высоком берегу реки Ингула[188]. Познакомившись с семействами предержащих властей — Небольсиных и Казнаковых, мы зачастую у них бывали и иногда предпринимали совместные прогулки в Спасск. Лески и т. п.

По приезде я тотчас принялся за дело преобразования портового музыкантского хора. Были выписаны новые инструменты, наняты несколько новых музыкантов, прежние же по возможности переучивались, приспособляясь к новому составу хора. Я лично наблюдал за разучкою пьес, а многое проходил с ними и сам. Вскоре хор в новом составе уже выступал публично, играя по вечерам на бульваре. В начале июля я с женой и Мишей прокатились на пароходе в Севастополь. Посмотрев его окрестности и Бахчисарай, сухим путем проехали оттуда, через Байдарские ворота, на южный берег; побывали в Алупке, Ореанде, Ялте и возвратились пароходом в Николаев. Южный берег Крыма, несмотря на беглый и поверхностный его обзор, понравился нам чрезвычайно, а Бахчисарай со своей длиннейшей улицей, лавками, кофейнями, выкриками продавцов, пением муэзинов на минаретах, службою в мечетях и восточной музыкой произвел самое своеобразное впечатление. Слушая бахчисарайских цыган-музыкантов, я впервые познакомился с восточной музыкой, что называется, в натуре и полагаю, что схватил главные черты ее характера. Меня поразили, между прочим, как бы случайные

удары большого барабана не в такт, производившие удивительный эффект. В те времена на улицах Бахчисарая с утра до ночи гудела музыка, до которой восточные народы такие охотники; перед любой кофейней играли и пели. В последующий наш приезд (через 7 лет) уже ничего подобного не было: туполобое начальство, найдя, что музыка есть беспорядок, изгнало цыган-музыкантов из Бахчисарая куда-то за Чуфут-Кале. Во время первого моего посещения Бахчисарая в нем не было гостиниц на европейский или на российский лад, и мы останавливались у какого-то муллы, против ханского дворца с знаменитым «фонтаном слез».

Вернувшись в Николаев, я продолжал еще несколько времени занятия с музыкантским хором, в августе же мы покинули Николаев и, возвратившись в Петербург, провели опять несколько времени на даче у В.Ф.Пургольда в 1-м Парголове.

В течение следующего сезона[189] занятия гармонией и контрапунктом, начатые еще в предыдущем се зоне, стали затягивать меня все более и более. Погрузившись в Керубини и Беллермана, запасшись кое-какими учебниками гармонии (между прочим, и учебником Чайковского) и всевозможными книгами хоралов, я усердно занимался гармонией и контрапунктом, начав с самых элементарных задач. Я был так мало сведущ, что систематические знания даже по элементарной теории приобретал тут же. Я много понаделал всяких гармонических задач, гармонизируя сначала цифрованные басы, потом мелодии и хоралы. Контрапунктом я занимался и по Керубини т. е. в современном мажоре и миноре, и по Беллерману, т. е. в церковных ладах. Не утерпев, однако, и далеко не пройдя всего, что следовало бы пройти, я принялся за сочинение струнного квартета F-dur. Я написал его скоро и применил в нем слишком много контрапункта в виде постоянных фугато, которые под конец, начинают надоедать[190]. Но в финале мне удался один контрапунктический фокус, состоящий в том, что мелодические пары, образующие первую тему в двойном каноне, вступают впоследствии в стретто без всякого изменения, образуя опять двойной канон. Такие штуки не всегда удаются, а у меня таковая удалась недурно. Темою для andante я взял мелодию языческого бракосочетания из моей музыки к гедеоновской «Младе». Квартет мой был исполнен в одном из собраний Русского музыкального общества Ауэром, Пиккелем, Вейкманом и Давыдовым[191]. На исполнении я не был; мне помнится, что я как будто несколько стыдился своего квартета, так как, с одной стороны, не приучен был к роли контрапунктиста, пишущего фугато, что считалось в нашей компании немножко постыдным, а с другой —я чувствовал

невольно, что в квартете этом действительно я —не я. Случилось же это потому, что техника еще не вошла в мою плоть и кровь, и я не мог еще писать контрапункта, оставаясь самим собою, а не притворяясь Бахом или кем-нибудь другим. Мне говорили, что А.Г.Рубинштейн, слышавший мой квартет в исполнении, выразился в таком смысле, что теперь из меня, кажется, что-нибудь выйдет. При рассказе об этом я, конечно, презрительно улыбался.

Мало восхищенные моей 3-й симфонией друзья еще менее удовлетворились моим квартетом. Мой дирижерский дебют тоже никого в восторг не привел, и на меня стали посматривать с некоторым сожалением, как на катящегося вниз, под гору. Занятия же мои гармонией и контрапунктом делали меня личностью подозрительной в художественном смысле. Тем не менее, попробовав себя на квартете, я продолжал свои занятия. В этом ровно никакого геройского подвига не было, конечно; попросту контрапункт и фуга заняли меня всецело. Я много играл и просматривал С.Баха и стал высоко чтить его гений, между тем как во время оно, не узнав его хорошенько и повторяя слова Балакирева, называл его «сочиняющей машиной», а сочинения его, при благоприятном и мирном настроении, — «застывшими, бездушными красавицами». Я не понимал тогда, что контрапункт был поэтическим языком гениального композитора, что укорять его за контрапункт было бы так же неосновательно, как укорять поэта за стих и рифму, которыми он якобы себя стесняет, вместо того чтобы употреблять свободную и непринужденную прозу. Об историческом развитии культурной музыки я тоже понятия не имел и не сознавал, что вся наша современная музыка во всем обязана Баху. Палестрина и нидерландцы тоже стали увлекать меня. Тогда только я понял глупость, сказанную Берлиозом, что Палестрина —это только ряд аккордов, чепуху, повторявшуюся в нашей компании. Как это странно! Стасов некогда был ярым поклонником Баха; его даже прозвали «Бахом» в силу этого поклонения. Он также знал и почитал Палестрину и других старинных итальянцев. Потом, однако, в силу прелести свержения кумиров и стремления к новым берегам, все это пошло к черту. О Бахе он уже выражался, что Бах начинает «муку молоть», когда в его фугах контрапунктические голоса начинали свободно бегать. Рассказывали с восхищением, как приятель Балакирева Борозду танцевал органную фугу Баха a-moll, пуская в ход сначала одну ногу, со вступлением второго голоса —руку, с третьим —другую ногу и т. д., ходя [под] конец ходуном. Пожалуй, это даже остроумно: для красного словца не пожалеть и отца… Но во время моих занятий Бахом и Палестриной все это стало мне

противно; фигуры гениальных людей показались мне величественными и с презрением глядящими на наше передовое мракобесие.

Параллельно с, занятиями контрапунктом и контрапунктической эпохой у меня явилось следующее новое для меня дело.

1 Осенью 1874 года ко мне явилась депутация из членов-любителей Бесплатной музыкальной школы с просьбою принять на себя управление этим учреждением вместо отказавшегося Балакирева[192]. Как произошел этот отказ —мне мало известно, но слышал я что это случилось вследствие настоятельного требоввания некоторых членов школы. Удалившийся от музыкального мира Балакирев не оставлял все-таки директорства, но в школу не показывался, и школа чахла, влача печальное существование. Не зная никаких подробностей об отказе Балакирева, я принял предложение депутации и начал занятия в школе, которая помещалась по-прежнему в зале городской Думы. О приеме учеников и начале спевок сейчас же было объявлено в газетах, и у нас собрался большой хор. Я разделил всю массу на два класса: в младшем обучались элементарной теории и сольфеджио, в старшем разучивали пьесы и готовились к концерту. Я лично производил спевки старшего отделения по два раза в неделю, сам аккомпанируя на фортепиано. Денег в кассе было мало: единственный постоянный приход составлял 500 р. в год, выдаваемые августейшим покровителем, наследником цесаревичем. Я стал разучивать отрывки из «Страстей по Матфею» С.Баха, партии чего имелись в библиотеке школы. Мы разучили также одно из «Купе» Палестрины. Хор был большой, и любители пели с удовольствием, а для меня это занятие было в полном соответствии с той контрапунктической полосой, в которой я находился. Концерт предполагалось дать лишь с одной оркестровой репетицией, так как денег в кассе было мало и хотелось иметь побольше выручки. Как оркестровую пьесу я избрал известную симфонию D-dur Гайдна. Отрывки из «Passonsmusk» должны были идти в аранжировке для современного оркестра Роб. Франца. Концерт состоялся в зале Думы 25 марта 1875 года после трехлетнего гробового молчания Бесплатной школы, разоренной соперничеством балакиревского самолюбия с ненавистным ему Русским музыкальным обществом. Программа его была следующая: 1) Отрывки из оратории «Израиль в Египте» —Генделя; 2) «Mserere» —Аллегри; 3) Симфония D-dur —Гайдна; 4) «Купе» —Палестрины; 5) Отрывки из оратории «Страсти господни» —Баха[193].

О программе этого концерта один из рецензентов (кажется,

Фаминцын) заметил, что в ней самым молодым, композитором оказался Иосиф Гайдн[194].

На репетиции концерта я был довольно распорядителен по части своего хора; с оркестром я был осторожен, и все прошло удовлетворительно. На концерте зал был полон и сбор хорош. Публика была довольна, и школа начала поправлять свои дела. Моя «классическая» программа концерта поразила решительно всех; от меня никто не ждал такой программы, и я решительно упал во мнении многих. Причиной такой программы было, во-первых, то, что у нас не было денег и мы должны были дать концерт лишь с одной репетицией, т. е. с нетрудными вещами для оркестра; во-вторых, состав оркестра должен был быть скромный по той же причине; в-третьих, я учился и контрапункту, и дирижированию, и руководству хоровой массой, поэтому хотел начать с начала, а не с. конца; в-четвертых, потому, что музыка, которую я исполнял, была музыка старая, но прекрасная и как нельзя более подходящая и полезная для специально хорового учреждения, каким была Бесплатная музыкальная школа. Тем не менее, я был несколько смущен, и мне, часто сомневающемуся в себе, иногда казалось, что я совершил нечто не совсем благовидное. Мне кажется, что по поводу этого, а может быть, и следующего концерта в сезоне 1875/76 года, который я опишу ниже, состоявшего также из архиклассической программы, я получил однажды от Балакирева письмо, в котором он указывал на мою «душевную вялость или дряблость» или что-то в этом роде[195]. В те времена В.В.Стасов как-то мрачно помалчивал, когда разговор заходил о моей деятельности, Кюи же, как помнится, относился к ней несколько ядовито.

Что касается до деятельности моей как инспектора морских музыкантов, то я проявил ее в этом сезоне устройством осенью большого концерта соединенных хоров морского ведомства в Кронштадте. Концерт состоялся в манеже, участвовали как кронштадтские, так и петербургские хоры. Исполнено было, между прочим, несколько моих аранжировок, в том числе увертюра «Эгмонт», марш из «Пророка» и «Славься»[196]. Концерт прошел стройно и согласно под моим управлением. Для репетиций я прожил целую неделю в Кронштадте. Репетиции бывали по два и по три раза в день, отдельно для деревянных и медных инструментов и общие. Я проводил на них время с утра до ночи с малыми роздыхами и, скажу по правде, был неутомим. Не знаю, будут ли когда-нибудь морские хоры играть с такой отделкой и так стройно, как тогда, но что до этого им никогда не приходилось так подтянуться, — в этом я уверен. На концерт приезжали моя жена и Кюи[197]. Народу было достаточно; но

кронштадтская публика слушала, больше разинув рот от удивления невиданному и неслыханному событию, а музыкально наслаждалась мало. С тех пор на все время моего инспекторства установился обычай давать ежегодно, по разу и по два, такие концерты под моим управлением. Впоследствии эти концерты были перенесены мною в театр, где на сцене строились подмостки, как то делается в инвалидных концертах в Петербурге. Со времени ухода моего с должности инспектора концерты эти совершенно прекратились.

В этом же сезоне состоялось исполнение моего «Антара» под моим управлением в одном из концертов Русского музыкального общества[198] и вот при каких обстоятельствах. По уходе Балакирева концерты были в руках у Направника. Со времени исполнения им «Садко» (в 1871 году), перед моим вступлением в консерваторию профессором и до сезона 1874/75 года, мои сочинения им почему-то не исполнялись. Азанчевский рассказывал мне, что неоднократно настаивал перед Направником, чтоб что-нибудь из моих сочинений было исполнено, и указывал ему на «Антара». «Так пусть уж сам и дирижирует», — отвечал Направник. Что означало это «пусть уж сам и дирижирует» —нежеланье ли его марать руки о мое сочинение или желание поставить меня в воображаемое затруднительное положение —не знаю. За что купил, за то и продаю. Вследствие такого ответа Азанчевский предложил мне дирижировать «Антаром», на что я и согласился без особенного страха, так как уже начинал чувствовать некоторую привычку к выступлению перед публикой. «Антара» я дирижировал наизусть, и он прошел добропорядочно и с некоторым успехом. Исполненный тогда «Антар» был мною заново переоркестрован и поочищен гармонически, и партитура его, вместе с 4-ручным переложением жены, вскоре была издана Бесселем. При переоркестровке я уничтожил 3-й фагот и 3-ю трубу, имевшиеся в первоначальной партитуре.

Весною 1875 года я уже написал некоторое число фуг и канонов, довольно сносных, а также пробовал себя на хорах a cappella. Мы наняли дачу в «Островках» на Неве, вблизи прежнего потемкинского имения, куда вскоре и переселились[199].

Ле-то 1875 года протекало довольно однообразно В «Островках» я усердно занимался контрапунктом. Время от времени совершая поездки в Петербург и Кронштадт для посещения морских музыкантских хоров и сидя на пароходе, я без устали писал контрапунктические задачи и отрывки в своей записной книжке[200]. В это ле-то написаны были мною, между прочим, несколько удачных фортепианных фуг[201], вскоре

напечатанных у Бесселя, и некоторые из хоров a cappella, какие именно —не помню[202]. Так протекало лето. Мы жили в уединении, и только дважды нас посетили гости: пианист Д.Д.Климов с женою и Кюи. В начале сентября мы возвратились в Петербург.

Глава XIII
1875–1876

Хоры a cappella. Концерты Бесплатной музыкальной школы. А.К.Лядов и Г.О.Дютш. Сборники русских песен. Солнечный языческий культ. Возобновление свиданий с М.А.Балакиревым. Секстет и квинтет. Редакция партитур М.И.Глинки. Переработка «Псковитянки».

Сезон 1875/76 года[203] был тяжелым для моего семейства. В октябре у нас родилась дочь Соня. Жена моя заболела на несколько месяцев и не вставала с постели. Настроение было скверное; тем не менее, обычные занятия мои продолжались. Консерватория, Бесплатная школа, морские музыкантские хоры — шли своим порядком. Что же касается до занятий контрапунктом, то они перешли уже на почву сочинения. Я написал несколько смешанных женских и мужских хоров a cappella, преимущественно контрапунктического характера; некоторые из них впоследствии исполнялись на домашних вечерах Бесплатной музыкальной школы, и все были напечатаны[204]. Благодаря преобладанию контрапункта, которым я был тогда проникнут, многие из них носят несколько тяжеловатый характер и трудны для исполнения; некоторые же сухи. К тяжеловатым, но, тем не менее, удачным я отношу «Старую песню» (слова Кольцова), написанную в вариационной форме; легче и прозрачнее звучит хор «Месяц плывет». Верхом трудности, по контрапунктическим измышлениям и для исполнения, являются 4 вариации и фугетта на русскую песню: «Надоели ночи, надокучили» для 4 женских голосов. Эта пьеса могла бы служить основательным сольфеджио для опытного хора, хотя написана без применения энгармонизма. Я напечатал у Бесселя также три сочиненных мною за последнее время пьески: Вальс, Романс и Фугу (cs-moll), а также передал ему для издания лучшие из моих фортепианных фуг[205]. Однажды показал я эти фуги Ю.И.Иогансену, товарищу по консерватории, считавшемуся знатоком по гармонии и контрапункту; он ими остался очень доволен и с тех пор, как я полагаю, убедился в том, что я кое до чего дошел и своего профессорского звания не осрамлю. Во время занятий моих контрапунктом я спрашивал

иногда у Ю.И. совета и указаний, но самых упражнений моих ему не показывал, и 6 фуг, приготовленных к печати, показал я «в первой, да и в последний» раз[206]. Слух о том, что я написал за ле-то около 50 фуг (число немного преувеличенное; точного числа я не припомню) и что занимаюсь вообще сильно контрапунктом, дошел и до консерватории, и на меня начинали смотреть как на «строгого» контрапунктиста и «благонадежного» профессора, пере двинув меня с крайней левой поближе к центру[207].

В Бесплатной музыкальной школе дело шло заведенным мною порядком[208]. Мы дали два концерта в этот сезон. Программа первого (3 февр. 1876 г.) была опять классическая.

Я дал отрывки из восхищавшей меня в то время ' мессы h-moll Баха и, между прочим, знаменитое и труднейшее «Kyrc», разучить которое было подвигом со стороны любительского хора. Данные в этом же концерте отрывки из оратории «Самсон» исполнялись в новой оркестровке, сделанной отчасти мной, отчасти моими учениками в консерватории под моим руководством. Давать «Самсона» по оригинальной партитуре, требующей большого органа, который один может пополнить все пробелы генделевской партитуры, было невозможно, и я предпочел сделать переоркестровку с помощью своих учеников. Им это доставило отличный случай для упражнения. В концерте в качестве солисток принимали участие г-жи Скальковская (Бертенсон) и Кадмина[209], впоследствии окончившая самоубийством и, как говорят, подавшая этим повод Тургеневу написать его Клару Милич. В речитативах «Самсона» я немного бедствовал как дирижер, но все уладилось благополучно, в том числе и увертюра «Кориолан». Программу 2-го концерта (23 марта 1876 г.) я составил исключительно русскую. Даны были: увертюра к «Королю Лиру» Балакирева, хор из «Бахчисарайского фонтана» — Кюи[210], заключительный хор из «Князя Игоря» —Бородина, романс Марии из «Ратклиффа» —Кюи, рассказ Пимена из «Бориса Годунова» —Мусоргского, хоры из «Рогданы» —Даргомыжского (один из них в моей оркестровке) и «Камаринская».

Замечу кстати, что исполнявшийся заключительный хор Бородина, славивший подвиги Игоря в эпилоге оперы, уничтоженном впоследствии, был перенесен в пролог оперы (которого часть теперь и составляет) самим автором, когда взамен эпилога он сочинил пролог. Теперь этот хор славит Игоря, отправляющегося в поход на половцев; эпизоды затмения солнца, прощания с Ярославной и проч. разделяют его на две половины, окаймляющие весь пролог. В те времена всей этой середины не существовало и хор представлял один цельный нумер, хотя и

довольно большого размера.

В концерте участвовали как солисты —А.Н.Молас (сестра жены моей) и В.И.Васильев (маститый бас русской оперы).

Концерт прошел гладко[211]. Для дирижерства моего он представлял некоторые трудности. Ему предшествовали две оркестровые репетиции. Я был в ту пору иногда немного горяч, видя неисправности в деле и помню, как на репетиции одного из концертов этого сезона порядочно пораскричался на оркестрового капельдинера Юзефовича, забывшего что-то приготовить, так что музыканты мне за это шикали. Я унялся, конечно, потому что раздражать оркестр боялся. В другой раз, помнится, что я на спевке школы прикрикнул на библиотекаря школы, Буслаева, не доставившего вовремя ноты или что-то в этом роде. Во всяком случае, не следовало бы возвышать голос и говорить слишком начальственным тоном. Любительбиблиотекарь обиделся, конечно, но дело уладилось к общему благополучию. Такие приливы начальнического тона находили иногда на меня: должно быть, при развившемся самомнении воскресали в памяти уроки морской службы[212].

В этот же сезон случилось следующее. Неразлучные друзья А.К.Лядов и Г.О.Дютш, мои талантливые ученики по консерватории, совсем юные в то время, заленились невозможным образом и совершенно прекратили посещать мой класс. Азанчевский, переговорив со мною и увидев, что с ними сладу нет, решился их исключить. Вскоре после состоявшегося исключения молодые люди пришли ко мне на квартиру с обещанием заниматься, с просьбою ходатайства моего о принятии их вновь в консерваторию. Я был непоколебим и отказался наотрез. Откуда, спрашивается, напал на меня такой бесстрастный формализм? Уж не от занятий ли контрапунктом, подобно тому, как военно-морская школа вызывала во мне приливы начальственного тона? Не знаю, но приливы формализма до сих пор подчас преследуют меня. Конечно, Лядова и Дютша следовало немедленно принять, как блудных сынов, и заколоть для них лучшего тельца. Ведь Дютш был весьма способен, а Лядов талантлив несказанно. Но я не сделал этого. Утешаться можно разве тем, что все к лучшему на этом свете —и Дютш и Лядов стали впоследствии моими друзьями… Но возвращусь к Бесплатной школе.

Концерт[213] ее с русской программой приподнял снова мой кредит в глазах моих музыкальных друзей: Кюи, Стасовых, Мусоргского и проч. Оказывалось на деле, что я еще не совсем перебежчик или ренегат, что я все-таки прилежу душой к русской школе. Что же касается до Балакирева, я знаю только, что он не

вполне сочувствовал моей идее дать исключительно русский концерт, и эта нелюбовь к специально русским программам у него была и осталась навсегда. Он признавал лишь концерты смешанной русской и иностранной музыки новейшего направления и исключительно русскую программу допускал лишь в особых случаях, которого на этот раз не было. Считал ли он, что, откладывая русские произведения как бы в особый ящик от европейских, мы боимся стать наравне и в обществе с Европой и, так сказать, выбираем себе место за особым столом или на кухне из почтительной скромности, или смотрел на чисто русские концерты как на менее разнообразные сравнительно со смешанными —мне не удалось до сих пор выяснить. Ссылался он на последнюю причину, но мне казалось, по некоторым признакам, что через это сквозило желание быть почаще с Листом, Берлиозом и другими европейцами за одним столом. Лист, Римский-Корсаков, Бетховен, Балакирев, Кюи, Берлиоз — являясь рядом, представлялись на равной ноге; русские же, помещенные отдельно от иностранцев, как будто не пользовались этим правом. Думаю, что это так, но за истину не выдаю.

Денежные дела Бесплатной школы за этот год уже пошли несколько хуже. Концерт прошлого сезона дал недурной сбор, классический концерт нынешнего года дал тоже сбор порядочный, хотя и меньший прошлогоднего; русский концерт с двумя репетициями уже дал дефицит. В Петербурге уже начиналось в то время вялое отношение к концертной музыке, увеличивавшееся с той поры все более и более до наших дней. Возобновление Бесплатной школы и я, новый директор ее, заинтересовали сначала публику, но со второго сезона интерес этот уже начал охлаждаться, а русская программа, видно, была не по сердцу публике. Замечательно, что большой хор Бесплатной школы, члены которого могли бы, кажется, привлечь своих знакомых, а эти знакомые могли бы поинтересоваться делом школы и поддержать ее, платной публики не привлекал. Раздобыть побольше, даровых билетов хотелось всякому, а заплатить умеренную цену —никому. Так дело это стоит у нас в Петербурге и до сих пор, да и не только в Петербурге, а и во всей России то же самое.

Согласно уставу школы, денежными ее делами и распорядительной частью заведовал совет из 8 членов под моим председательством. Помню, как я тогда не умел вести заседания его. Не имея понятия о юридической части, я мало был сведущ в порядках составления протоколов, подачи голосов, о согласии мнений, об оставлении при особом мнении и т. п. Дело у нас велось безукоризненно честно, но подчас халатно, и помню я, как

однажды член совета П.А.Трифонов (впоследствии мой частный ученик, а позже один из близких мне друзей) вышел из состава совета школы, ссылаясь на наше халатное отношение, и, вероятно, был прав. На общих собраниях для чтения отчета и выбора членов совета я тоже бедствовал, и административные дела мне были не по вкусу[214].

Кроме вышеописанных занятий, в сезон 1875/76 года у меня подвернулось одно новое для меня дело. Уже с прошлого года я сильно стал интересоваться русскими народными песнями: я просматривал всевозможные сборники, которых, кроме чудесного балакиревского, до той поры знал мало. У меня явилась мысль самому составить сборник русских песен. Теперь же я получил предложение от Т.И.Филиппова, большого любителя русских песен, отлично певшего их когда-то, но совсем не музыканта, записать с его пения известные ему песни и составить для него сборник с фортепианным аккомпанементом. Предложение это было сделано Т.И.Филипповым мне по указанию Балакирева. Балакирев, в эпоху своего отчуждения ото всех, стал очень близок к Т.И., с которым, кажется, сошелся на религиозном поле. Слухи о превращении Балакирева в набожного человека распространились уже повсюду. О Филиппове давно было известно как о человеке, прилежащем к православию и к церковным делам. Еще в былые времена Балакирев рассказывал в виде анекдота шутовское повествование «о прехождении честных клаш с Болвановки на Живодерку». История, изобретенная, кажется, Щербиною и заключавшаяся в том, что Т.И.Филиппов, будучи в Москве, в гостях у Погодина на Болвановке, позабыл свои калоши; но за его якобы исполненную святости жизнь «честные клаши» сами пришли на его квартиру на Живодерке. Вследствие чего якобы и был установлен праздник «прохождения честных клаш с Болвановки на Живодерку». При настоящем душевном состоянии близкие отношения между Балакиревым и Филипповым были весьма естественны.

Итак, Т.И.Филиппов обратился ко мне с просьбой записать с его пения русские песни[215], что я и сделал в несколько сеансов. Он владел уже весьма бренными остатками голоса, как говорят, хорошего в былое время, когда он, любя русские песни, сходился с лучшими певцами их из простонародья, перенимал у них песни, а иногда и состязался с ними. 40 песен, записанных мною от него, были преимущественно лирического характера (голосовые и протяжные), иногда казавшиеся мне испорченными солдатчиной и фабричным элементом, а иногда и чистые. Обрядовых и игровых песен между ними сравнительно было мало; меня же особенно занимали эти последние разряды песен, как наиболее

древние; доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности. Мысль о составлении своего собственного сборника, со включением туда наибольшего, по возможности, числа обрядовых и игровых песен, все более и более занимала меня. Сделав запись песен Филиппова, точностью которой он остался доволен, я гармонизировал их дважды, так как первой гармонизацией доволен не был, находя ее недостаточно простой и русской. Сборник песен Филиппова был издан у Юргедсона года через два после составления его с предисловием собирателя.

Свой собственный сборник песен я составлял исподволь[216]. Во-первых, я взял в него все, что нашел лучшего в старых сборниках Прача и Стаховича, составлявших библиографическую редкость. Песни, взятые оттуда, я изложил с более верным ритмическим и тактовым делением и сделал новую гармонизацию. Во-вторых, я поместил в свой сборник все песни, запомненные мною от дяди Петра Петровича и матери моей, которые знали их несколько; время запоминания этих песен относится к 1810–1820 годам в местностях Новгородской и Орловской губерний. В-третьих, я записывал песни от некоторых своих знакомых, к музыкальному слуху и памяти которых имел доверие, например, от Анны Ник. Энгельгардг, С.Н.Кругликова, Е.С.Бородиной, Мусоргского 1 др. В-четвертых, я записывал песни от прислуги, бывшей родом из дальних от Петербурга губерний. Я строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности. Однажды (это было у Бородина) я долго бился, сидя до поздней ночи, чтобы записать необыкновенно капризную ритмически, но естественно лившуюся свадебную песню («Звон колокол») от его прислуги Дуняши Виноградовой, уроженки одной из приволжских губерний. Я много бился с гармонизацией песен, переделывая их на все лады[217].

Составление сборника заняло у меня, между прочими делами, около двух лет. Песни я расположил по отделам. Сначала поместил былины, потом протяжные и плясовые песни; затем следовали песни игровые и обрядовые в порядке цикла языческого поклонения солнцу и соответственно сему расположенных празднеств, до сего времени кое-где уцелевших. Сперва шли весенние песни, далее русальные, троицкие и семицкие; потом летние хороводные и, наконец, свадебные и величальные. Прочитав кое-что по части описаний и исследований этой стороны народной жизни, например Сахарова, Терещенку, Шейна, Афанасьева, я увлекся поэтической стороной культа поклонения солнцу и искал его остатков и отзвуков в мелодиях и текстах песен. Картины древнего языческого времени

и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины.

Эти занятия оказали впоследствии огромное влияние на направление моей композиторской деятельности. Но об этом после.

Если не ошибаюсь, то к концу сезона 1875/76 года я стал после долгих лет промежутка посещать время от времени Балакирева, который начал к тому времени как бы оттаивать после продолжительного замороженного состояния[218]. Поводом к этим возобновленным посещениям были, во-первых, сношения с Филипповым с целью записывания песен; во-вторых, затеянное Л.И.Шестаковой издание партитур «Руслана» и «Жизни за царя», редакцию которых взял на себя Балакирев, а меня и А.К.Лядова желал иметь сотрудниками; в-третьих, уроки теории музыки разным частным лицам, рекомендованные мне Балакиревым, послужили также поводом к нашим свиданиям. По поводу этих уроков я должен, однако рассказать кое-что.

До сих пор моим единственным частным учеником по гармонии был И.Ф.Тюменев (впоследствии автор некоторых переводов и повестей, а также нескольких романсов)[219]. Занимаясь гармонией и контрапунктом, я находил для себя полезным и приятным иметь ученика по этой части, которому сообщал по возможности систематично сведения и приемы приобретенные мной путем самообучения. Теперь же, когда занятия мои контрапунктом и гармонией стали известны в музыкальных сферах, я начинал прослывать «теоретиком», несмотря на то, что, в сущности, всегда был «практиком» и только. При словах «теория музыки» и «теоретик» в умах людей не знакомых с этим близко, даже у музыкальных талантов, которых миновала почему-либо чаша сил поднимается какое-то весьма сумбурного свойства представление. Такое сумбурное представление, очевидно, возникло и у Балакирева. В те времена в Петербурге начала распространяться мода у дилетантов, и в особенности у играющих на фортепиано дам. к занятиям «теорией музыки». Балакирев, имевший в это время вновь немало фортепианных уроков, в особенности между дамами-любительницами, начал им рекомендовать меня в качестве учителя теории музыки, и я приобретал уроки один за другим. Мои ученики и ученицы (последних было более, чем первых), очевидно, сами не знали, чего хотели. Занятия наши заключались в прохождении элементарной теории и начала практической гармонии (большей частью по учебнику Чайковского). Большинство этих учениц и учеников сопротивлялось занятию сольфеджио и развитию слуха, а потому эта пресловутая теория

не стоила, в сущности, выеденного яйца. Тем не менее, они рвались заниматься этой теорией всухомятку, частенько проводя урок в разговорах о музыке вообще. Платя довольно большие деньги за свои уроки теории, они предпочитали брать их у меня, прибегая, так сказать, к якобы лучшему источнику и не понимая того, что вовсе нет надобности учиться читать у литератора, а арифметике —у астронома и т. п. Я высказывал Балакиреву жалобы, что ученицы, рекомендованные им, часто вовсе неспособны, и я предпочел бы лучше отказаться от некоторых уроков ввиду бесполезности занятий. Балакирев обыкновенно говорил, что отказывать никогда никому не следует и что надо давать каждому хоть немногое то, что он в состоянии воспринять.

Эта мало артистическая логика, однако, успокаивала меня, и я имел довольно много уроков в течение десятка последующих лет. Филипповские песни, затевавшееся издание партитур Глинки и уроки в домах, близких или знакомых Балакиреву, сблизили меня с ним вновь, тем более что он начинал уже оправляться и выходить из своего замкнутого положения. Но я нашел, однако, в нем большую перемену, о которой поговорю после[220].

В 1876 году Русское музыкальное общество объявило конкурс на написание пьесы для камерной музыки[221]. Мне захотелось написать что-нибудь на этот конкурс, и я принялся за струнный секстет A-dur. Я начал его в Петербурге, а окончил летом, на даче в Каболовке, где мы жили в родственном кружке с В.Ф.Пургольдом и его замужними племянницами (сестрами моей жены) А.Н.Молас и С.Н.Ахшарумовой и их мужьями. К этому времени жена моя уже оправилась от болезни[222].

Секстет вышел у меня в пяти частях. Я уже меньше гонялся в нем за контрапунктом, но Allegretto scherzando (2-я часть) я написал в виде весьма сложной шестиголосной фуги и нахожу его, по технике, весьма удачным. Фуга вышла двойная и даже с контрапунктом в дециме. В трио скерцо (3-я часть) я тоже применил форму 3-голосной фуги для 1-й скрипки 1-го альта и 1-й виолончели в темпе тарантеллы, причем остальные три инструмента все время аккомпанируют фуге аккордами pzzcato. Adago вышло мелодично, с весьма мудреным аккомпанементом. Первою и последнею частями я сам доволен был менее. В конце концов, сочинение вышло хорошее технически, но в нем я еще был пока не я. Окончив сексет, мне захотелось написать для этого же конкурса квинтет для фортепиано с духовыми инструментами; из сих последних я выбрал флейту, кларнет, валторну и фагот. Я написал его в трех частях. Первая часть вышла в бетховенско-классическом роде; вторая —Andante —заключала в себе недурное фугато духовых, аккомпанируемое свободным голосом

у фортепиано. Третья часть —Allegretto vvace —в форме рондо заключала в себе одно интересное место: подход к 1-й теме после средней части. Флейта, валторна и кларнет, по очереди, делают виртуозные каденции, сообразно характеру инструментов, и каждая из них прерывается вступлением фагота октавными скачками; после каденции фортепиано, на таких же скачках фагота, вступает, наконец, 1-я тема. Это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, во всяком случае свободнее и привлекательнее секстета. Секстет и квинтет, переписанные начисто переписчиком, были отправлены мною с какими-то девизами в дирекцию Русского музыкального общества[223]. В течение лета я написал еще несколько мужских трехголосных хоров a cappella, изданных потом у Битнера, а впоследствии перешедших в собственность Беляева. За перечисленными сочинениями и работами над сборниками песен прошло описываемое лето, а осенью, по переселении на прежнюю квартиру в Петербурге, потекла обычная музыкальная жизнь[224].

С осени у меня начались уже довольно частые свидания с Балакиревым. Я говорил уже, что нашел в нем разительную перемену. Еще в прошлый сезон, или даже в предпрошлый, В.В.Стасов, встретивший ею однажды на улице, говорил: «Балакирев не тот, не тот; и взгляд его глаз не тот уже, что прежде». Посещая его, я увидел в его обстановке много нового, небывалого. В каждой комнате в углу были образа и перед ними теплились лампадки. Его спальня была тщательно заперта и, входя туда при посторонних, Балакирев торопился затворять за собою дверь, причем в щель двери виднелась таинственная темнота, освещаемая лишь мерцанием лампадки. Я слышал часто от него, что он только что вернулся от вечерни или всенощной; когда же случалось проходить с ним мимо церквей, он быстро крестился, приподнимая шляпу, при шуме грома он наскоро крестился тоже, стараясь, чтобы другие этого не видели, и чуть ли не делая того же при зевоте. Когда называли кого-нибудь по имени и если имя это было не совсем из обыденных, то он сейчас же припоминал, когда должны праздноваться такие именины, твердо называя несколько чисел в году, когда празднуются святые, носившие это имя. Он бросил курить и перестал есть мясо, а рыбу ел почему-то только «уснувшую», а не колотую. Меховых вещей у него не было, в самые сильные холода ходил он в каком-то осеннем пальто, тщательно обвязывая бороду шерстяным шарфом. При этом те же красные вязаные перчатки, что и прежде, чай с малиной, те же приказания прислуге: «Марья, затопите печку», «Нет, постойте, поставьте прежде самовар и сходите в булочную, а потом затопите печку, да сходите и

узнайте, какой сегодня дворник у ворот», «Марья! заприте форточку в кухне». И тому подобные приказания, точные и беспрестанно отвлекавшие его от дела или беседы, так что становилось тяжело и за него, и за себя. У него явилось с этих пор какое-то неумение или невозможность сосредоточиться. О чем бы с ним ни говорить и каким бы делом ни заниматься, он отрывался каждую минуту для всяких мелочных и будничных забот. Довольно большой дворовый пес Дружок доставлял ему для этих отрываний и будничной суеты немало материала. Во время прогулок забота о поведении этого пса и его нравственности, отклонение от ухаживания за собачь им прекрасным полом доходили до того, что он таскал эту громаду иногда и на руках. Дворникам же, отгонявшим совавшего всюду свою морду пса, обыкновенно делались соответствующие внушения. Любовь и милосердие к животным доходили у него до того, что когда в комнате попадалось какое-нибудь скверное насекомое, например клоп, то он его ловил осторожном выбрасывал за форточку, приговаривая: «Иди себе, миленький, с Богом, иди!» Вообще чудно все это было, но многое представлялось мне не безусловно новым; я узнавал в этом многие прежние его черты, но только принявшие какие-то совсем уже причудливые формы. Я тщательно избегал с ним всяких религиозных разговоров, но однажды, сказавши известную по говорку: «На Бога надейся, а сам не плошай», привел его этим в некоторое раздражение. Однако мне хорошо известно, что с некоторыми знакомыми, начавшими его посещать в этот период, например с Трифоновым и Лядовым, он вел религиозные разговоры, причем обыкновенно налегал на недомыслие и скудоумие людей, смотрящих иначе, чем он. Такой прием он, впрочем, и всегда любил употреблять при спорах: «Да этак может говорить какой-нибудь глупенький такойто или малоумный такой-то» и т. п. Вообще нетерпимость по отношению людей, не согласных с ним в чемлибо или вообще действующих и мыслящих самостоятельно, в ином, чуждом ему направлении, была попрежнему велика, и эпитет «прохвост», раздаваемый направо и налево, не сходил у него с языка. К этому любезному его эпитету присоединился еще один новый —«жид». Он заподозривал у всех, кого он не любил, еврейское происхождение, «жидов» же ненавидел за то, что они распяли Христа. Частенько религиозные разговоры с людьми, которых он любил, кончались просьбою: «Пожалуйста, ну для меня, перекреститесь; один только раз перекреститесь. Ну попробуйте». Он, очевидно, веровал в чудотворную силу крестного знаменья и уповал, что осененные крестом могут, в силу этого чудотворного действия, невольно переменить образ мыслей. Обыкновенно эта просьба

перекреститься не исполнялась, так как противоположная сторона, во всяком случае, уважала символ религиозных убеждений, и Балакирев оставался при своей вере в то, что если б они исполнили его просьбу, то чудо духовного перерождения совершилось бы весьма вероятно или даже наверно. Любил он зазывать своих друзей с собой и в церковь, где он сказывался знатоком всех подробностей по части священных предметов и порядка службы. Он был знаком не только уже со всеми попами и дьяконами, но и с дьячками и сторожами. При расставанье с гостем, с которым он был в хороших отношениях, он говорил: «Прощайте, Христос с вами». Вся эта смесь —христианской кротости, злоязычия, скотолюбия, человеконенавистничества, художественных интересов и пошлости, достойной старой девы из странноприимного дома, — поражала в нем всякого, видевшего его в те времена. Но этим странностям суждено было развиться впоследствии в еще большие несообразности, между которыми стали просвечивать многие новые, совсем уж не комические свойства, таившиеся в нем издавна, но светившие во время оно совсем иными лучами.

* * *

Людмила Ивановна Шестакова, боготворя память своего гениального брата[225], задумала издать на свой счет полные оркестровые партитуры его опер составлявших издательскую собственность фирмы Стелловского, с тем, что, выговорив себе право воспользоваться известным числом экземпляров этих партитур, все остальное количество она предоставляла по-прежнему в полную собственность фирмы. Издание должно было состояться под верховной редакцией Балакирева, пригласившего для этого на помощь меня и А.К.Лядова, в то время уже не числившегося учеником консерватории, с которым Балакирева познакомил, вероятно, И.А.Помазанский. Оригинальной полной партитуры «Руслана» не существовало, и мы воспользовались списком оной, имевшимся у Дмитрия Васильевича Стасова и якобы проверенным самим Глинкой. Конечно, подобная проверка автором была весьма поверхностная, и партитура содержала в себе достаточное число описок и недоразумений, которые и вынырнули при нашем про смотре. Гравированье производилось у Редера в Лейпциге, а мы просматривали переписанные для этого копии (а многое и сами переписывали) и читали корректуры. Сначала был редактирован «Руслан», а потом «Жизнь за царя». Вся эта работа заняла у нас около 2 лет[226], а на мою долю

досталась и оркестровка музыки на сцене, исполняемой военным оркестром в «Руслане». Мы с Балакиревым оказались плохими корректорами (лучшим из нас был Лядов) и выпустили обе партитуры с многочисленными и важными ошибками. Например, в антракте ко 2-му действию «Руслана» была пропущена даже целая фраза скрипок. Некоторые исправления, сделанные Балакиревым, кажутся мне весьма подозрительными, как, например, фразы фагота в романсе «Она мне жизнь» или вставленный им военный барабан в первом «Славься». В оригинальной партитуре Глинки находилась строчка с надписью: «барабан», но нот на ней написано не было, и ритмические фигуры барабана были вставлены Балакиревым от себя, на том основании, что Глинка-де забыл его вписать. Подобные исправления якобы недоразумений Балакирев весьма любил делать, и я думаю, что когда-нибудь впоследствии партитуры опер Глинки будут изданы вновь, после тщательного пересмотра добросовестным и знающим музыкантом[227]. Мы с Лядовым, подпадая под влияние Балакирева, часто пели с ним в одну ноту при работе над операми Глинки. Теперь, однако, я смотрю на это иначе и далеко не восхищаюсь делом наших рук. Со своей стороны, при оркестровке для военного оркестра соответствующих частей в «Руслане» я поддался увлечению и сделал многое непрактично. Например, в интродукции 1-го действия оркестр на сцене, по желанию Глинки, должен был быть медный; я так и сделал, но взял для этого целый медный хор в его полном составе (каковой принят в наших гвардейских полках). Для 4-го акта, опять согласно намерениям автора, я сделал оркестровку на смешанный хор деревянных и медных духовых, опять в полном составе, принятом в гвардии. Таким образом, для исполнения «Руслана» являлась надобность в целых двух разнородных полковых хорах музыки. Едва ли этого желал сам Глинка! Но это еще не все. В 5-м действии я имел неосторожность соединить оба хора в их полном составе —медный и смешанный вместе. От этого получилась звучность такой силы, перед которой не может устоять никакой театральный оркестр, что объявилось однажды, когда Балакирев исполнил финал «Руслана» в концерте целиком. Темы и все фигуры струнных были совершенно заглушены военными хорами, исполнявшими свои партии в моей оркестровке. К партитурам опер Глинки были приложены также и аранжировки для одного театрального оркестра нумеров, исполнение которых, по партитуре Глинки, требовало военного оркестра на сцене. Эти аранжировки были сделаны

Балакиревым прекрасно, за исключением лишь напрасного применения в них натуральных медных инструментов, в чем

Балакирев, по обыкновению, силен не был, руководствуясь берлиозовским Trate, а не практическим знанием. Эти аранжировки звучат однако, превосходно и верно передают глинкинскую мысль. Исключение составляет, однако, конец восточных танцев, в котором хроматические фигуры духовых присочинены Балакиревым, хотя и в духе Глинки.

Издание партитуры «Руслана» вышло роскошное, «Жизни за царя» гораздо проще и менее изящное. Конечно, оба эти издания были весьма почтенным и полезным делом, затеянным по мысли и на средства сестры композитора и выполненным нами. Но наши прегрешения, во всяком случае, были значительны, и Глинка ждет в будущем окончательною исправления этого издания, над которым мы мною потрудились, но к которому относились иногда слитком легкомысленно и самонадеянно. Лишь только упомянутое издание вышло из печати, как найдены были многие опечатки и неточности. Направник, начавший дирижировать оперы Глинки по нашим партитурам, не исправлял, однако, фразы фагота в романсе Ратмира согласно новой партитуре, а оставлял его играть по-старому, и это было верно. Равным образом он не решался ввести и барабан, сымпровизированный Балакиревым в первом «Славься», — и это тоже было основательно. Пропущенную в партитуре фразу скрипок, в антракте ко 2-му действию, скрипачи преспокойно играли, так как партии их были списаны со старой театральной партитуры. Воображаю, как Направник ядовито усмехнулся своим разноцветным глазом (один глаз у него —полукарий-полусерый), когда не видел в нами редактированной партитуре необходимой фразы! По выходе в свет этого издания Балакирев, узрев некоторые опечатки и подправив их, настоял вскоре на новом издании (с тех же досок) партитуры «Руслана» перед Гутхейлем, в руки которого перешли в то время сочинения Глинки. Но во втором издании, за исключением десятка полтора ошибок, исправленных Балакиревым, все-таки оставался целый легион ошибок неисправленных. Партитура же «Жизни за царя» содержит до сих пор [* Писано в 1893 году. — Н.Р.-К.] в полной неприкосновенности все пропущенные нами опечатки.

* * *

Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою[228]. И до этих пор я знал и боготворил его оперы, но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной

мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выводившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля. Но ученье мое еще, видно, не окончилось. Параллельно с занятиями «Русланом» и «Жизнью за царя» я принялся за переработку «Псковитянки»[229].

Первою моею мыслью было написать пролог, совершенно отброшенный мною, но играющий такую видную роль в драме Мея. За этим следовала мысль дать роль Четвертке Терпигореву, приятелю МихайлыТучи, и вместе с сим расширить партию Стеши (дочери Матуты); таким образом, в опере должна была явиться комическая или по крайней мере веселая пара. Балакирев настаивал на том, чтобы в 4-м действии в 1-й картине которого дело происходит в виду Печерского монастыря, я вставил хор калик перехожих в виде песни об Алексее, божьем человеке[230]. Напевом должна была служить подлинная мелодия этого стиха из сборника Т.И.Филиппова.

Я полагаю, что Балакирев настаивал, на вставке ввиду красивого напева и по склонности своей к угодникам и духовному элементу вообще. Хотя подобная вставка была мотивирована лишь тем, что дело происходит вблизи монастыря, тем не менее, я поддался настоятельным увещаниям Балакирева, который, забрав себе что-либо в голову, обыкновенное упорством добивался этого во что бы то ни стало, в особенности в области чужих дел. Я поддался по старой памяти, со свойственною мне уступчивостью, его влиянию. Но, допуская эту вставку, мне захотелось и развить ее побольше. Я придумал следующее. После хора калик перехожих, расположившихся около пещеры юродивого Николы, должна была появиться царская охота с Иваном Грозным во главе, застигнутая налетевшей грозой, во время которой юродивый старец грозит царю за пролитие неповинной крови, после чего суеверный Иван в страхе спешит удалиться вместе со свитою, а калики перехожие вместе с Николой проходят в монастырь. Гроза стихает, и при последних отдаленных раскатах грома слышится песня девушек, идущих по лесу и потерявших Ольгу. Отсюда действие должно было идти, как прежде, без существенных изменений. Балакирев одобрил мою мысль, благодаря которой осуществлялась любезная ему

идея вставить песню про Алексея, божия человека. Сверх того, он настаивал на замене финального хора, который он терпеть не мог, другой, новой музыкой на слова: «Господь единый воскрешает мертвых».

Балакирев настаивал на переработке «Псковитянки» и на вставках, говоря, что так как я, по его мнению, больше оперы не напишу, и во всяком случае равной «Псковитянке» по достоинству, то следует заняться ею и отделать ее надлежащим образом. На чем основано было такое предположение —я не знаю, но полагаю, что внушать подобные мысли автору, не стоящему еще одной ногой в гробу, не следовало бы. Другой на моем месте и в самом деле бы ему поверил. Но я не был расположен тогда раздумывать о своей будущности, а просто желал переработать мою оперу, которая меня не удовлетворяла своей музыкальной фактурой. Я чувствовал в ней гармонические преувеличения, я сознавал несвязность и расшитость речитативов, недостаток пения в местах, где бы оно должно было быть, недоразвитость и длинноты форм, отсутствие контрапунктического элемента и т. д., словом, я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета. Инструментовка моя с нелепым выбором строев валторн и труб (2 cornn F и 2 n C; трубы n C), с отсутствием разнообразия скрипичных штрихов, с отсутствием звучного forte тоже не давала мне покою, несмотря на то, что за мною установилась слава якобы опытного оркестратора. Кроме перечисленных выше вставок, прибавлений и изменений, я предполагал: расширить сцену игры в горелки, совершенно переделать ариозо Ольги в 3-м действии с его острыми диссонансами, вставить арию Ивана Грозного в последней картине, написать небольшую характерную сценку игры мальчишек в бабки и перебранки с ними Власьевны, ввести разговор царя со Стешей во время женского хора в 3-м действии, прибавить, где возможно, голосовые сочетания и ансамбли, очистить все и сократить длинноты и переработать увертюру, в заключении которой адские диссонансы не давали мне теперь покою.

Я принялся, и в течение полутора года, т. е. приблизительно к январю 1878 года, весь труд был мною выполнен[231]: пролог был сочинен, равно и новая сцена у Печерского монастыря, равно и все вставки и переделки были сделаны, и полная партитура новой «Псковитянки» была готова. Работу эту нельзя было не признать совершенной скоро, а это потому, что теперь я владел техникою сочинения. При этом надо принять во внимание, что партитуру я писал тогда весьма тщательно и отчетливо, что до известной степени берет много времени.

Пролог вышел у меня написанным не тем способом письма, которым написана была прежняя «Псковитянка». Партия Веры, в которую вошла и колыбельная песня, сочиненная мною в 1867 году и изданная в числе моих романсов, содержала в себе много певучести. Темпы и размеры пролога были разнообразны, а музыкальная ткань была хорошо связана и сплочена, не представляя собой насильственно сшитых кусков. В рассказе Веры про дорогу в Печерский монастырь мною была взята музыка из 4-го действия оперы, когда Ольга появляется в лесу близ этого монастыря. Вход боярина Шелоги был довольно характерен и заключение драматично. Прологу предшествовала небольшая увертюра, начинавшаяся удачной фанфарой труб в русском духе, повторявшихся потом за сценой перед входом боярина Шелоги. Настоящая же большая увертюра должна была исполняться после пролога перед первым актом оперы. В оперном письме я сделал несомненные успехи, и в прологе, как сочинении новом, они были заметны. Но в дальнейшем ходе оперы чувствовалась значительная тяжесть от переделок фактуры. Стремление к контрапунктичности, к обилию самостоятельных голосов ложилось тяжелым бременем на музыкальное содержание. Были и удачные переделки; так, например, ариозо Ольги в 3-м действии выиграло в певучести и искренности выражения. финальный хор с совершенно новой музыкой семиголосного сложения, с нарастанием голосов на слове «аминь» весьма нравился Балакиреву и был написан в Des-dur ему в угоду. Ария царя Ивана в фригийском ладе была певуча, но вызывала замечания со стороны некоторых, утверждавших почему-то, что Иван Грозный петь арию не должен. Что же касается до новой сцены у Печерского монастыря, то хор калик, написанный фугообразно, нравился Балакиреву и многим; я сам доволен был и многие другие входом царской охоты и грозой, написанной отчасти под влиянием сцены в африканском лесу в «Троянцах» Берлиоза. Но партия юродивого Николы была слаба безусловно, будучи приписана на оркестровом фоне грозы и представляя собой бессодержательный голос и мертвую, сухую декламацию.

Исполнение пролога целиком под фортепиано состоялось у меня. Партию Веры пела А.Н.Молас, Надежды —О.П.Веселовская (одна из деятельных членов Бесплатной музыкальной школы); партию боярина Шелоги пел Мусоргский. Пролог хвалили, хотя более или менее сдержанно, Кюи, Мусоргский и Стасов, Балакирев же относился к нему равнодушно, равно и ко всей опере в ее новом виде, за исключением хора калик, грозы и финального хора. Что же касается до прочих переделок и вставок в «Псковитянке», то Мусоргский, Кюи и Стасов одобряли их, но

относились в общем сухо и сдержанно к ее новому виду. Жена моя как будто тоже сожалела о ее прежней форме и мало сочувствовала ее изменениям. Все это меня несколько огорчало, конечно, а главное, я чувствовал и сам, что в новом виде опера моя длинна, суха и тяжеловата, несмотря на лучшую фактуру и значительную технику[232].

Инструментована она была на натуральные валторны и трубы. Теперь это были действительно натуральные инструменты, а не прежние никуда не годные партии, каковые были в моих старых писаниях. Тем не менее, изысканная гармония и модуляции «Псковитянки», в сущности требовали медных инструментов хроматических, и я, искусно вывертываясь из затруднений представляемых натуральными инструментами, все-таки нанес ущерб звучности и естественности оркестровки моей оперы, музыка которой, задуманная первоначально без расчета на натуральные валторны и трубы не ложилась на них естественным образом. Во всем прочем в инструментовке был шаг вперед: струнные играли много и с разнообразными штрихами, а forte было звучно там, где не мешали мне натуральные медные инструменты. Тесситура голосовых партий была повышена, и это было хорошо. По окончании работы над «Псковитянкой» в 1878 году я написал в дирекцию импертеатров о желании своем видеть ее на сцене в новом виде[233]. Лукашевич уже вышел в это время из дирекции, и делами ее ведал единолично барон Кистер. На какой-то репетиции последний спросил Направника видел ли он мою новую партитуру? Тот отвечал, что нет. Тем дело и кончилось, и «Псковитянка» возобновлена не была. Я, признаюсь, был недоволен отношением Направника и его ответом; но виноват ли был Направник, что ответил так коротко и сухо? Трудно было бы ожидать, чтобы он сказал что-либо в мою пользу, не зная моей партитуры и зная, что я его обхожу. Он был тысячу раз прав. Всякая неудача обыкновенно огорчает нас; но в этот раз я огорчен был мало. Я точно чувство вал, что это к лучшему и что с «Псковитянкой» следует подождать. Зато я чувствовал тоже, что курс учения моего окончен и мне следует предпринять что-нибудь но вое и свежее.

Глава XXIV
1895–1897

Оркестровка «Садко». Постановка и приключения «Ночи перед Рождеством». Работа над «Борисом» и окончание «Садко». «Борис» в Обществе музыкальных собраний. Русские симфонические концерты и А.К.Глазунов. Сравнение опер «Млада», «Ночь» и «Садко». Сочинение романсов. «Моцарт и Сальери».

По переезде в Петербург я, однако, не принялся за осуществление всех своих новых намерений, тем более что Вельскому я поручил составить мне новые части либретто, и ему предстояла большая и трудная работа. Я принялся тем временем за оркестровку частей оперы, не подлежащих каким-либо изменениям, как, например, 5-я, 6-я картины и значительные части 4-й и 7-й картин[234]. Помнится, что первое полугодие я был всецело занят обдумыванием и писанием довольно сложной партитуры и к концу зимы почувствовал сильное утомление, даже, молено сказать, охлаждение и почти что отвращение к этой работе. Состояние это появилось здесь впервые, а впоследствии стало повторяться всякий раз под конец всех моих больших работ. Появлялось оно всегда как-то вдруг: сочинение идет как следует, с полным увлечением и вниманием, а потом сразу усталость и равнодушие являются откуда ни возьмись. По прошествии некоторого времени это отвратительное настроение проходило само собою, и я снова с прежним рвением принимался за дело. Это состояние не имело никакого сходства с тем, которое у меня было в 1891–1893 годах. Никакого пугающего брожения мысли по философским и эстетическим дебрям не возникало. Напротив, с этого времени я совершенно спокойно, без страха и безболезненно, всегда был готов поиграть в домашнюю философию, как это делают почти все, поговорить о материях важных, «продумать миры»[* Выражение Серова о Вагнере.] для развлечения, переворотить начала всех начал и концы всех концов.

«Ночь перед Рождеством» была назначена на 21 ноября в бенефис учителя сцены О.О.Палечека за 25 лет службы.

Постановке ее предшествовав следующие обстоятельства. По обыкновению шли репетиции и спевки. Роли были распределены так: Вакула —Ершов, Оксана —Мравина, Солоха —Каменская, Черт —Чупрынников, Дьяк —Угринович, Чуб —Корякин, Голова —Майборода, царица —Пильц. Всеволожский продолжал утешаться затеями постановки, а потому все старались — декорации и костюмы роскошные, срепетовка хорошая. Наконец, назначена генеральная репетиция с публикой по розданньм билетам. Одновременно вышла афиша с полным и точным обозначением действующих лиц, как следовало по либретто. На репетицию приехали великие князья Владимир Александрович (Владимир Галицкий) и старший Михаил Николаевич, и оба возмутились присутствием на сцене царицы, в которой пожелали признать императрицу Екатерину. В особенности пришел в негодование Владимир; в антракте он даже зашел на сцену и сказал г-же Пильц гневно и грубо: «Вы нынче моя прабабушка, как я посмотрю!» или что-то в этом роде, чем немало смутил ее.

По окончании репетиции все исполнители, режиссеры и театральное начальство повесили носы и переменили тон, сказав, что великий князь из театра прямо поехал к государю требовать, чтобы опера моя на сцену допущена не была, а вел. кн. Михаил приказал заодно замазать собор на декорации, изображавшей виднеющийся Петербург с Петропавловскою крепостью, говоря, что в этом соборе похоронены его предки и он его на театральной сцене дозволить не может. Всеволожский был совершенно смущен. Бенефис Палечека был объявлен, билеты продавались, и все не знали, что делать. Я считал свое дело пропащим, так как государь, по сведениям, вполне согласился с Владимиром и отменил собственное дозволение на постановку моей оперы. Всеволожский, желая спасти бенефис Палечека и свою постановку, предложил мне заменить, царицу (меццо-сопрано) — светлейшим (баритоном). Замена эта в музыкальном отношении не представляла затруднений: баритон легко мог спеть партию меццо-сопрано октавою ниже, а партия вся состояла из речитатива и не заключала в себе ни одного ансамбля. Конечно, выходило не то, что я задумал, выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался светлейший. Дальнейшие пояснения с моей стороны по этому поводу излишни. Хоть мне было жалко и смешно, но противу рожна прати все-таки нельзя, а потому я согласился… Всеволожский стал хлопотать — через кого не знаю, — но добился у государя разрешения дать «Ночь перед Рождеством» со светлейшим вместо царицы. Вскоре, к общему соблазну, вышла афиша с таковой переменой, и опера

была дана в бенефис Палечека.

Я не был на первом представлении и вместе с женою оставался дома[235]. Мне хотелось хотя бы этим выказать свое неудовольствие против всего случившегося. В театре были дети мои. Опера имела приличный успех. Ястребцев привез мне венок на дом. После бенефиса Палечека «Ночь» дали всем абонементам и еще раза три не в счет абонемента, а затем больше не давали. Никто из царской фамилии, конечно, не приехал ни на одно представление, и Всеволожский с той поры значительно переменился ко мне и к моим сочинениям.

В сезоне 1895/96 года Русские симфонические концерты (числом 4)[236] происходили под управлением моим и А.К.Глазунова, с которым мы делили программу каждого концерта почти пополам. Произошедшее в предыдущем сезоне сближение мое с главарями Общества музыкальных собраний — братьями Давидовыми, Гольденблюмом и др., начавшееся с постановки «Псковитянки», продолжалось. На этот раз главари эти сошлись как-то с графом А.Д.Шереметьевым, имевшим свой собственный полный концертный оркестр, управлял которым капельмейстер придворного оркестра Г.И.Варлих. Оркестр графа Шереметева находился постоянно в имении его —Ульяновке, неподалеку от станции Лигово. Несколько раз

Давидов, Гольденблюм, а вместе с ними и я ездили к графу в Ульяновку, куда граф доставлял нас на экстренном поезде, а затем на своих лошадях. После обеда мы слушали его оркестр, исполнявший вещи весьма сносно. Однажды я даже пробовал там сцену венчания на царство из «Бориса Годунова», которым тем временем продолжал заниматься, писал партитуру и делал новое переложение для фортепиано с голосами[237]. Кстати сказать, сначала оркестровка «Садко», а потом работа над «Борисом» настолько меня утомили к весне, что я припоминаю следующее. Однажды, оканчивая переложение, кажется, предпоследней картины, я с отвращением думал, что мне предстоит еще переложить последнюю картину, и ужасался, имея в виду такую работу. Порывшись в своих писаниях, я вдруг убедился, что переложение последней картины уже сделано мною и притом весьма недавно. Конечно, я очень был рад, что избавился от такого неприятного труда в будущем, но при этом испугался за себя и за свою память. Как я мог забыть, что такая большая работа только что мною сделана! Это было скверно и, во всяком случае, указывало на сильное утомление. Но возвращаюсь к гр. Шереметеву. Граф Александр Дмитриевич, большой любитель пожарного дела и музыки, казался мне порядочным дилетантом в последней. В наши посещения Ульяновки он иногда наигрывал

среди разговора кое-что на фортепиано, причем мелодии в длинных нотах и тянущиеся аккорды играл всегда tremolo, выстукивая их кистью. Таким образом он играл, например, начало увертюры Тангейзера. Выходило презабавно.

Общество музыкальных собраний, намеревавшееся весною поставить «Геновеву» Шумана, упросило графа Шереметева дать ему для этого свой оркестр. Шереметев согласился, и «Геновева» была дана 8 апреля[238] с помощью его оркестра под управлением Гольденблюма на Михайловском театре, который общество выпросило у Всеволожского.

На ле-то 1896 года мы не собирались ехать в Вечашу, в которой оказалась за последнее время некоторая хозяйственная неурядица, и наняли дачу в Смердовицах, имении барона Тизенгаузена по Балтийской железной дороге. В мае мы переехали туда. К этому времени я уже чувствовал себя отдохнувшим и мог вновь приняться за продолжение «Садко» и добавлений к нему.

Барский дом в Смердовицах[239] был весьма, даже слишком просторен для моей семьи. Около дома был превосходный парк; остальная местность не представляла ничего привлекательного: лес мелкий, некрасивый, с пнями и кочками; небольшое озерко с низкими берегами и студеной водой, не позволявшей много предаваться купанью. Неподалеку от дома (в полуверсте приблизительно) прилегало полотно железной дороги и раздавался свист поездов… В это ле-то у Володи и Нади была корь, доставившая мне и жене некоторое беспокойство. Кроме того, пришлось ездить в Петербург подыскивать квартиру, так как нашу предполагала взять для себя хозяйка дома г-жа Лаврова. Впрочем, намерение ее вскоре изменилось, и мы могли остаться на старой квартире. Ездил я и на похороны П.А.Трифонова, скончавшегося от рака и страдавшего перед тем весь предыдущий год. Тем не менее, я усердно и успешно работал над «Садко» и досочинил все оставшееся недоделанным по новому плану и многое оркестровал, а именно: V и Vкартины. В V картине я развил большую народную сцену на площади по либретто Вельского, со вставкой калик перехожих и скоморохов и сцену Любавы с Садко; в V— были сочинены плач Любавы и дуэт ее с Садко, переделан заново рассказ Садко и развит финал оперы. Кое-что мне пришлось докончить осенью, по переезде в Петербург[240]. По соглашению с М.П.Беляевым было приступлено к изданию «Садко».

В.И.Бельский посетил меня в Смердовицах, причем мы много с ним беседовали и обсуждали либретто оперы «Садко».

Еще весною 1896 года[241], после постановки «Геновевы»,

Общество музыкальных собраний, покинутое по неизвестным причинам И.А.Давидовым, просило меня принять место председателе Общества. Я согласился[242]. Вместе с тем в Обществе явилась мысль поставить на сцене «Бориса Годунова» в моей переработке. Спевки начались с весны под моим руководством. С осени 1896 года они возобновились и велись с величайшим усердием. Гольденблюм и Ал. Авг. Давидов усердно помогали мне. Солисты были приглашены и учили свои партии. В придворном оркестре состоялась однажды проба оркестровки и корректурная репетиция под управлением Гольденблюма. Для спектаклей предполагался сборный оркестр, так как шереметевский в это ле-то был внезапно распущен графом и уже не существовал. Спектакли были назначены в Большом зале консерватории. Не помню, кто написал декорации, но на постановку «Бориса» был сделан некоторый довольно значительный денежный сбор с некоторых любителей, музыки (между прочим, пожертвовал что-то и Т.И.Филиппов). Оркестровые репетиции делал я. Ал. Авг. Давидов и Гольденблюм дирижировали за кулисами. Опера была дана под моим управлением в четверг, 28 ноября. Участвовали: Борис — Луначарский, Шуйский —Сафонов (впоследствии суфлер имп. Русск. оперы), Пимен —Жданов, Самозванец —Морской, Варлаам —Стравинский, Марина —Ильина, Рангони —Кедров и другие. Опера прошла хорошо и с успехом. Маленькое, ничтожное недоразумение случилось лишь с хором калик перехожих, впрочем, никем не замеченное. Я дирижировал исправно и внимательно. Второе и третье представления «Бориса» состоялись 29 ноября и 3 декабря под управлением Гольденблюма, а четвертое, 4 декабря, должно было снова идти под моим управлением; но я, почувствовав почему-то некоторый страх, сдал его опять Гольденблюму. На одном из представлений партию царевича Федора[243] пела дочь моя Соня. Вообще состав исполнителей несколько менялся с каждым разом. После постановки «Бориса» деятельность Общества музыкальных собраний несколько притихла, и, в общем, зима протекла обычным порядком[244].

В Русских симфонических концертах; этого сезона[245] шли в первый раз чудесная 6-я симфония c-moll Глазунова, увертюра к «Орестее» Танеева, «Фатум» Чайковского, симфония d-moll Рахманинова и проч. Концерты шли под управлением моим и Глазунова, в некоторых аккомпанировал сольным нумерам Ф.М.Блуменфельд. Концерт 15 февраля состоял из сочинений Бородина (по случаю десятилетия со дня его смерти). Между прочим исполнялась его «Спящая княжна» (г-жа Маркович) в моей

инструментовке, на которую никто не обратил внимания, не слыша в оркестре привычного выстукивания секунд, считавшихся во время оно великим гармоническим открытием, а на мой взгляд представлявших одно лишь слуховое заблуждение.

Автор «Раймонды» и 6-й симфонии в эту пору достиг пышного расцвета громадного таланта, оставив позади себя пучины «Моря», дебри «Леса», стены «Кремля» и прочие сочинения своего переходного времени. Фантазия его вместе с поразительной техникой стояла в это время на высшей ступени своего развития. К этому времени он стал, как дирижер, прекрасным исполнителем собственных произведений, чего не хотела и не могла понять ни публика, ни критика. Оркестр стал уважать его и слушаться; его музыкальный авторитет рос по дням, а не по годам. Его поразительный гармонический слух и память на все подробности в чужих сочинениях поражали всякого из нас, музыкантов[246].

* * *

«Ночь перед Рождеством» и «Садко» по манере и композиторским приемам, несомненно, примыкают к «Младе». Недостаточность чисто контрапунктической работы в «Ночи», сильное развитие интересных фигураций, склонность к долго протянутым аккордам (действие «Млады», ночное небо в «Ночи перед Рождеством», морская бездна в начале Vкартины «Садко»), яркий и насыщенный оркестровый колорит —те же, что и в «Младе». Мелодии, зачастую превосходно звучащие в пении, тем не менее, в большей части случаев инструментального происхождения. Во всех трех операх фантастическая сторона развита широко. В каждой из этих опер имеется искусно развитая, сложная народная сцена (торг в «Младе», большая колядка в «Ночи перед Рождеством», сцена на площади в начале V картины «Садко»). Если «Млада» страдает от неразвитости драматической части, недостаточно наполняющей ее бытовую и фантастическую стороны, то в «Ночи» развитая и даже несколько навязанная ей фантастическая и мифологическая часть давит легкий комизм и юмор гоголевского сюжета значительно более, чем в «Майской ночи». Опера-былина «Садко» счастливее двух своих предшественниц в этом отношении. Былевой и фантастический сюжет «Садко» по существу своему не выставляет чисто драматических притязаний; это —7 картин сказочного, эпического содержания. Реальное и фантастическое, драматическое (поскольку таковое намечается былиной) и бытовое находятся между собой в полной гармонии. Контрапунктическая ткань, поредевшая в двух предыдущих операх и предшествовавших им оркестровых сочинениях,

начинает вновь восстановляться. Оркестровые преувеличения «Млады» сглаживаются, начиная уже с «Ночи перед Рождеством», но оркестр не теряет своей живописности, а в смысле блеска оркестр «Млады» едва ли где-либо превосходит сцену V картины «Садко» («золото, золото!»). Применение системы лейтмотивов значительно и удачно во всех трех операх. Сравнительная гармоническая и модуляционная простота в реальных частях и изысканность гармонии и модуляции в частях фантастических — прием, общий всем трем операм. Но что выделяет моего «Садко» из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив. В то время как в «Младе» и «Ночи» речитатив (за некоторыми исключениями, так, например, сцена дьячка с Солохой или сцена двух баб в «Ночи»), будучи в большей части случаев правильным, не развит и не характерен, речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот —не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный; былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком. Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о голубиной книге и другие подробности способствуют, со своей стороны, приданию былевого и национального характера. Полагаю, что из переименованный выше народных сцен в последних трех операх сцена на площади (до входа Садко) — наиболее разработанная и сложная. Сценическое оживление, смена действующих лиц и групп, как то: калик перехожих, скоморохов, волхвов, настоятелей, веселых женщин и т. д., и сочетание их вместе, в соединении с ясною и широкою симфоническою формою (нечто напоминающее рондо) — нельзя не назвать удачным и новым. Фантастические сцены: картина у Ильмень-озера с рассказом Морской царевны, ловля золотых рыб, интермеццо перед подводным царством, пляски речек и рыбок, шествие чуд морских, венчанье вкруг ракитова куста, вступление к последней картине —по сказочному колориту не уступают соответствующим сценам и моментам «Млады» и «Ночи».

Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку. Вариации ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение считаю за одни из

лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания. Таким образом, «Млада» и «Ночь перед Рождеством» являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению «Садко», а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности.

Я нарочно несколько подробнее остановился на характеристике этих трех опер, чтобы перейти к мыслям, увлекавшим меня во второй половине сезона 1897 года.

Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А.Толстого, Майкова, Пушкина и других. К переезду на дачу у меня было десятка два романсов. Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского «Моцарта и Сальери» (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным[247]. С такими мыслями, но не наметив себе какого-либо определенного плана, я переехал на дачу в Смычково в 6 верстах от Луги[248].

Летом 1897 года Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата «Свитезянка» для сопрано, тенора, хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса. Новый прием вокального сочинения, однако, приложен к ней не был. Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери» в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно

сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Доргомыжского в «Каменном госте», причем, однако, форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского. Для сопровождения я взял уменьшенный состав оркестра. Обе картины были соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мной уничтоженным[249]. Сверх того, я сочинил смычковый квартет G-dur и трио для скрипки, виолончели и фортепиано c-moll. Последнее сочинение осталось неотделанным, а оба эти камерных произведения доказали мне, что камерная музыка —не моя область, и я решил их не издавать[250].

Под конец лета мною были написаны два дуэта для голосов —«Пан» и «Песня песней» и голосовое трио «Стрекозы» с женским хором и сопровождением оркестра на слова А. Толстого[251].

30 июня мы праздновали 25-летие нашей свадьбы, и я посвятил жене романс на слова Пушкина «Ненастный день потух»[252].

???[253]

???[254]

Глава XV
1877–1879

Начало сочинения «Майской ночи». А.К.Лядов. «Парафразы». Предполагавшаяся поездка в Париж. Окончание «Майской ночи» и ее характеристика. Концерты Бесплатной музыкальной школы. А.П.Бородин и М.П.Мусоргский. Первая поездка в Москву к П. А. Шостаковскому. Сочинения по случаю 25-летия царствования. Начало «Сказки». Русский квартет. Работа над «Князем Игорем». А.П.Бородин на даче.

В течение зимы 1877/78 года «Майская ночь» все более и более начала занимать меня, и в феврале я принялся настоящим образом за работу. Я начал с 3-го действия. Делая только самые черновые, отрывочные карандашные наброски, я прямо писал оркестровую партитуру на долевой нотной бумаге огромного размера. В течение февраля, марта и апреля сцены Левки, русалок и Панночки, до ее исчезновения включительно, и восхода солнца были готовы. Сверх того, написаны были: гопак Каленика и троицкая песня из 1-го действия. Письмо шло легко и скоро. Помнится, что дописал я эту сцену поздно ночью. Партитуру я писал со всевозможными сокращениями (Clarnettcol Obo, Vola con V-cello и т. п.), рассчитывая на хорошего переписчика Пустовалова (флейтиста Преображенского полка), которого имел в виду. Кроме написанного куска, у меня накопилось уже до вольно много материала и для всей оперы. Окончив упомянутый кусок, я играл его, кажется, только Мусоргскому, Кюи, В.В.Стасову и Ан. Лядову. Как жене, так и юному Лядову сочиненное мною, по-видимому, нравилось безусловно.

В эту зиму я ближе сошелся с Анатолием; он бывал у нас охотно; прежние отношения профессора к непокорному ученику исчезли. Лядов жил в то время, и долго после, с сестрой своей Валентиной Константиновной (артисткой русского драматического театра). Когда он приходил к нам, то его обыкновенно усаживали играть начало его B-dur'Horo квартета с превосходной, певучей второй темой. Отрывок этот всех нас

восхищал до Стасова включительно, который после, в статье своей «25 лет русского искусства», так-таки и пропечатал, что у Лядова имеется превосходный квартет. К несчастию, этого квартета не имеется и до сих пор, и, конечно, он никогда существовать не будет. То, что за этим превосходным началом не последовало продолжения, принадлежит к числу тех непонятных вещей, которыми окружен Лядов и о которых мне много раз еще придется говорить. Кроме этого начала, Лядов наигрывал нам и другие свои отрывки, преимущественно фортепианные, например «Бирюльки». В ту пору его, молодого человека 20–21 года, еще легко было засадить за фортепиано и заставить сыграть сочинение. Не так было после. Из духа ли противоречия, или из желания щегольнуть некоторым жестокосердием: «Пусть, мол, страдают!», или просто от лени в последующие годы часто, несмотря ни на какие просьбы, нельзя было добиться, чтобы он сыграл свое, даже вполне законченное сочинение. Между тем иной раз, без всяких просьб, он садился и играл целый час различные отрывки из предполагаемых или начатых сочинений, ко всеобщему удовольствию. Играл он, хотя не был пианистом, довольно изящно и чисто, но несколько сонно, никогда не усиливая звука далее mezzo forte.

Анатолий Константинович[255] был сын капельмейстера русской оперы Константина Николаевича Лядова, о котором я уже несколько раз упоминал. Отец его, дядя Александр (капельмейстер балетного оркестра), другой дядя (хорист) и третий (виолончелист) были воспитанники театральной дирекции и всю жизнь провели на службе при театре, вращаясь в театральном мире. Все они, кажется, были весьма склонны к разгульной жизни.

Отец Анатолия, говорят, под конец жизни чувствовал себя несчастным по утрам, пока не выпивал стаканчика водки, а вечером дремал, сидя за дирижерским пультом. В беспрерывных кутежах и попойках заглохли его блестящие музыкальные способноети. В композиторской своей деятельности он разменялся на мелочи, сочиняя танцы и пьесы по заказу. Из его более значительных сочинений до сих пор пользуется известностью умело сделанная фантазия с хором на песню «Возле речки, возле мосту».

О матери Анатолия я ничего не знаю; ее давно не было на свете. Анатолий и сестра его Валентина Константиновна (впоследствии бывшая замужем за певцом русской оперы Сариотти) росли, предоставленные сами себе. Отец, занятый попойками и увлекавшийся связью с певицей Латышевой, никогда не бывал дома и по целым неделям не видал своих детей.

Получая хорошее содержание, он частенько оставлял детей без копейки денег, так что они должны были занимать двугривенные у прислуги, чтобы не голодать. О воспитании и учении и речи быть не могло. Зато Анатолий имел свободный вход за сцену Мариинского театра, где все, от первого певца до последнего ламповщика, баловали его как сына капельмейстера. Во время репетиций он шалил за кулисами и лазил по ложам. Репетиции в те времена, «т. е. до вступления Направника, велись халатно. Частенько Константин Лядов собирал оркестр —по частям, конечно, — у себя на квартире, где, позанявшись немного, скорее переходили к закуске. Клавираусцугов многих опер не было в заводе. Репетиции с певцами производились под сопровождение нескольких пультов квартета, причем капельмейстер подыгрывал духовые инструменты на фортепиано или фисгармонии.

Общество артистов того времени далеко не походило на нынешнее общество. Вино было в большом ходу, а обращение с женским полом было весьма вольное. На первой неделе великого поста, по прекращении спектаклей, устраивались пикники на широкую ногу. Конечно, маленький Лядов не мог принимать в этом деятельного участия, насмотреться же на все это мог вволю. Но его, баловня оперной труппы, баловня, которому дома частенько есть нечего было, оперная сцена сильно увлекала. Глинку он любил и знал наизусть. „Рогнедою“ и „Юдифью“ восхищался. На сцене он участвовал в шествиях и толпе, а приходя домой, изображал перед зеркалом Руслана или Фарлафа. Певцов, хора и оркестра он наслушался вдосталь. В такой обстановке протекло его отрочество, без надзора и воспитания. Наконец, его отдали в консерваторию и жить поместили у Шустова, бывшего одним из членов дирекции Русского музыкального общества. В консерватории он учился на скрипке и фортепиано и очень много шалил вместе со своими приятелями Г.О.Дютшем и С.А.Казаковым (впоследствии скрипачом оперного оркестра). Скрипкою Анатолий занимался недолго и, дойдя до этюдов Крейцера, оставил ее и перешел на теорию. В классе теории Иогансена он сначала тоже почти не работал, занимаясь больше попытками к сочинению. Музыкою он занят был много, в музыке он жил, сочиняя во всевозможных родах, но классными упражнениями пренебрегал. Наконец, Иогансену удалось както взять его в руки, и он блистательно прошел и окончил у него гармонию, контрапункт и фугу. В мой класс он стремился всей душой, но, поступив в него стал работать все менее и менее и, наконец, вовсе перестал посещать классы. Дело дошло, в конце концов, до того, что Азанчевский принужден был уволить его и Дютша из консерватории, о чем я уже писал. Научные классы

консерватории он почти вовсе не посещал, но между тем, вследствие природных способностей, выучился безукоризненно правильно писать по-русски. Об иностранных языках, конечно и речи не могло быть, но книг читал он много, и это его развило. Безобразная обстановка детства и отсутствие воспитания развили в нем лень и неспособность к чему-либо себя принудить. Говорят, что когда он жил у сестры своей, то иногда просил ее не давать ему обедать до тех пор, пока не окончит заданную фугу или другую консерваторскую работу. Между тем, лень одолевает, и он ничего не делает. „Толя, я не дам тебе обедать, потому что ты фугу не написал Ты сам меня об этом просил“, — сестра. „Как хочешь я пойду обедать к тетушке“, — отвечает Анатолий. Он мог делать только то, что ему сильно хотелось. Ему пишут письмо и приглашают прийти: идти ему не хочется, и он не только не пойдет, но и не ответит. Ему пришлют подарок или окажут услугу, — он и не поблагодарит, если для этого нужно шевельнуться. Но за всем этим скрывались большой природный ум, добрейшая душа и огромный музыкальный талант.

Весною 1878 года Анатолий решился добиться диплома консерватории и для этого держать выпускной экзамен, состоявший главным образом в написании кантаты. Чтобы возможно было рассчитывать на исполнение экзаменного сочинения на консерваторском акте и, сверх того, не сдавать излишних обязательных предметов, следовало вновь поступить в консерваторию. С согласия К.Ю.Давыдова он был зачислен в мой класс (конечно, только для выполнения упомянутой формальности). В этом году оканчивали курс по моему классу Л.А.Саккетти и А.Р.Бернгард (впоследствии профессор нашей консерватории). К ним присоединился и Лядов. Экзаменная задача состояла в написании музыки к заключительной сцене из „Мессинской невесты“ Шиллера. Впрочем, эта задача относилась лишь к Бернгарду и Лядову; Саккетти же писал симфоническое allegro и небольшой псалом. Все три ученика окончили блистательно, но Лядов подарил действительно прекрасной вещью. Как все ему легко давалось! Откуда у него являлась опытность! Уж очень он был талантлив и при этом умница.

Его сцена, исполненная на акте в мае 1878 года, привела всех в восхищение, а Стасов сильно шумел.

Позднею весною этого года Бородин, Кюи и я были заняты совместным своеобразным сочинением[256]. К нам присоединился также и Лядов. Дело было вот в чем. Несколько лет тому назад Бородин, шутки ради, сочинил премилую и своеобразную польку на мотив

Постоянно повторяемый мотив этот предполагался как бы для неумеющего играть на фортепиано, для сопровождения же требовался пианист. Помнится, что мне первому пришла мысль написать совместно с Бородиным ряд вариаций и пьес на эту постоянную неизменяемую тему. Я привлек к этой работе Кюи и Лядова. Помнится, что Бородин сначала отнесся к моей мысли несколько враждебно, предпочитая выпустить в свет одну свою польку, но вскоре присоединился к нам. Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем отдельные пьесы. Я помню, между прочим, удивление Кюи, когда я принес показать ему написанную мною фугу на B-A-C-H с сопровождением упомянутого мотива. Не сказав ему, в чем дело, я сыграл ему фугу на B-A-C-H без мотива. Кюи конечно, холодно отнесся к моему сочинению. Тогда я попросил его играть мотив, а сам одновременно заиграл фугу. Удивлению Кюи не было конца.

Ко времени разъезда на ле-то у нас накопилось много пьес на этот мотив[257]. У меня их было даже слишком много, и некоторые впоследствии не были включены в наше собрание, например сонатина, хорал „Ene feste Burg“, речитатив ala S.Bach и проч. Кое-какие пьесы из этого собрания, названного „Парафразами“, а В.В.Стасовым окрещенного вменен „Тати-Тати“, были написаны летом 1878 года, а некоторые в течение следующего сезона. В 1880 году „Парафразы“ были отданы для издания Ратеру (фирма Битнер) и напечатаны им[258]. „Парафразы“ настолько восхитили Листа, что он присоединил к ним небольшой переход собственного сочинения на тот же мотив и написал о них лестное для нас письмо, в свое время напечатанное В.В.Стасовым[259].

Балакирев отнесся к „Парафразам“ весьма враждебно, возмущаясь тем, что мы занимаемся подобными глупостями да еще печатаем их и выставляем напоказ. Мусоргскому мы предлагали принять участие в нашем совместном писании; он даже попробовал и сочинил какой-то галоп или что-то в этом роде и играл нам сочиненное, будучи вместе у Людмилы Ивановны. Но он отступил от первоначального плана, изменил постоянный мотив, и вышло не то. Мы ему поставили это на вид. Он сказал, что не намерен утомлять свои мозги; поэтому его участие в совместном сочинении нашем не состоялось.

К лету 1878 года[260] приготовлялась всемирная выставка в Париже. Предполагались и концерты из русской музыки на выставке в зале Трокадеро. Почин в этом деле принадлежал Русскому музыкальному обществу. Участвовавший в заседаниях по этому поводу

Давыдов предложил в дирижеры предполагавшихся концертов меня, на что последовало согласие дирекции и вел. князя Константина Николаевича во главе. Официально мне об этом, впрочем, сообщено не было, но Давыдов говорил мне, что дело устроено. Я соображал понемногу программу концертов и готовился ехать в начале лета. Так как жена моя должна была ехать со мною, то мы не искали и дачи. Дело тянулось как-то вяло и подозрительно. Я ничего письменного, официального не получал. Вдруг узнаю (это уже в конце мая), что Ник. Григ. Рубинштейн желает взять на себя управление этими концертами и что вел. князь клонится в его сторону. Вероятно, у Н.Рубинштейна, а затем и у вел. князя явились соображения, что я неопытен и, кроме того, обладаю исключительным и пристрастным вкусом к кружку и что поэтому в дирижеры концертов в Париже не гожусь, а Н.Рубинштейн —музыкант представительный и как раз подходящий для такого дела. В конце концов, оказалось, что в Париж едет Рубинштейн, а я —ни при чем. Давыдов был очень обижен таким поворотом дела и говорил мне, что между ним и вел. князем даже произошла несколько „бурная“ сцена; Давыдов, после объяснения с Константином, хотел уходить; великий князь его удерживал за руку, тот вырывался, словом, вышла какая-то борьба.

Когда подумаю теперь о происшедшем в то время, то прихожу к заключению, что, хотя перебивать со стороны Рубинштейна было не совсем хорошо, тем не менее, как он, так и дирекция были правы, усомнившись во мне[261]. Я был действительно неопытен, и ехать на парижскую выставку для меня было рано. Предложение меня Давыдовым было неудачно, и дело только выиграло от посылки туда Николая Григорьевича. Год или два после того я дулся на него и старался с ним не встречаться, когда он приезжал в Петербург, но потом все забылось.

Дачу мы наняли поздно в Лигове (дача Лапотниковой); переехали туда в половине июня. Дача была взята нами вместе с Вл. Фед. Пургольдом и Ахшарумовыми, которые, пожив недолго с нами, уехали за границу[262].

В Лигове[263] в течение лета 1878 года мною были написаны в партитуре: увертюра, вся сцена Ганны с Головой и с Левко, рассказ Левки, любовный дуэт первая песня Левки, а также песня про Голову. Сверх того, в августе было написано все окончание действия (после исчезновения Панночки)[264].

???[265]

За исключением двух-трех поездок по службе в Кронштадт, я просидел на даче, помнится, безвыездно. Во второй половине лета у нас часто гостил Лядов, проведший начало лета в деревне,

в Боровичском уезде. Помню, как, для забавы и упражнения, мы сочиняли вместе по фуге на одну и ту же тему в d-moll.

5 октября у нас родился сын Андрей. После обычных хлопотливых и беспокойных дней я снова принялся за оперу. В октябре была написана первая картина действия, кроме рассказа Винокура, и хор „Просо“ для действия, а в начале ноября — рассказ Винокура и 2-я картина действия. Таким образом вся опера была окончена в оркестровой партитуре, и я тотчас же принялся за переложение для фортепиано с голосами, которое окончил, приблизительно, около Нового года. Либретто было подано в цензуру и разрешено ею к представлению, а затем партитура, переложение и либретто были посланы при обычном письме в театральную дирекцию.

В воспоминаниях о 1875–1876 годах я говорило своем увлечении поэзиею языческого поклонения солнцу, возникшем вследствие занятий моих обрядовыми песнями. Это увлечение не остыло и теперь, а, напротив, с „Майской ночью“ положило начало рад фантастических опер, в которых поклонение солнцу, солнечным богам проведено или непосредственно, благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в „Снегурочке“, „Младе“ или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взя-то из более нового христианского времени как в „Майской ночи“ или „Ночи перед рождеством“ Я говорю „косвенно и отраженно“ потому, что, хотя поклонение солнцу совершенно исчезло при свете христианства, тем не менее, весь круг обрядовых песен и игр до последнего времени основан на древнем языческом поклонении солнцу, живущем бессознательно в народе. Народ поет свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что собственно лежит в основе его обрядов и игр. Впрочем, в настоящую минуту, по-видимому, исчезают последние остатки древних песен, а с ними и все признаки древнего пантеизма.

Все хоровые песни оперы моей имеют оттенок обрядовый или игровой: весенняя игра „Просо“, троицкая песня —„Завью венки“, русальные песни —протяжная и скорая в последнем действии и самый хоровод русалок. Само действие оперы связано мною с троицкой или русальной неделей, называемой зелеными святками, да и Гоголевские утопленницы обращены в русалок. Таким образом, мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества.

„Майская ночь“ имела важное значение в моей сочинительской деятельности, кроме упомянутой стороны, еще и по другим причинам. Несмотря на значительное применение

контрапункта (например, фугетта „Пусть узнают, что значит власть“; фугато на слова: „Сатана, сатана! Это сам сатана“; соединение русальных песен —протяжной и скорой; множество рассыпанных повсюду имитаций), я в ней отделался от оков контрапункта, которые были еще весьма заметны в переработке „Псковитянки“. В этой опере впервые мною были введены большие нумера совместного пения (ансамбли). В голосах наблюдается настоящая, присущая им тесситура (в „Псковитянке“ ничего подобного не было). Нумера, когда только это позволяет сцена, всегда закруглены. Певучая мелодия и фраза заменили прежний, наложенный поверх музыки» безразличный речитатив. Местами проявлялась склонность и к речитативу secco, примененному впоследствии, начиная со «Снегурочки». Эта склонность в «Майской ночи» не привела, однако, к удачным последствиям. Речитатив в ней еще несколько тяжел и неудобен для вполне свободного исполнения. С «Майской ночи» я, по-видимому, овладел прозрачной оперной инструментовкой во вкусе Глинки, хотя местами в ней не хватает силы звука. Зато струнные инструменты в ней играют много, оживленном свободно. Инструментована «Майская ночь» на натуральные валторны и трубы так, что таковые в действительности могли бы ее исполнять. В ней три тронбона без тубы и флейта пикколо применены только в песне «Про Голову», так что в общем получается ко лорит, напоминающий Глинку. Впрочем, при пеним Панночки введена была значительная новость: со провождение постоянным glssando двух арф.

Сюжет «Майской ночи» для меня связан с воспоминаниями о времени, когда жена моя сделалась моей невестой, и опера посвящена ей.

Вскоре по представлении партитуры моей оперы в дирекцию она была просмотрена Направником я принята вследствие его благоприятного отзыва. Впрочем, дирекция посылала ее на просмотр н к К.Ю.Давыдову, которому она понравилась[266], тем не менее, главное и первенствующее значение имел голос Направника. Начали расписывать партии и весною 1879 года принялись уже за разучку хоров. Хормейстеры в то время были те же, что и во времена

«Псковитянки», т. е. И.А.Помазанский и Е.САзеев. Постановка ее должна была состояться в следующий сезон 1879/80 года.

В сезон 1878/79 года Бесплатная музыкальная школа, после годичного молчания и отдыха, опять понабралась средствами. Почетные члены, стараниями Балакирева, продолжали свои взносы. Можно было снова дать концерты. Я объявил четыре абонементных концерта; они состоялись 16 и 23 января и 20 и 27

февраля. Программа была по-прежнему смешанная. Между прочими в первый раз были исполнены: хоровод «Просо», хор русалок и песня «Про Голову» из «Майской ночи»; «Гамлет» — Листа; хор из «Мессинской невесты» —Лядова; ария Кончака, заключительный хор и половецкие пляски из «Князя Игоря» — Бородина; картина в Чудовом монастыре (Пимен и Григорий) из «Бориса Годунова» —Мусоргского и «Чешская увертюра» Балакирева.

«Князь Игорь» в те времена подвигался медленно, но все-таки подвигался. Сколько просьб и приставаний было сделано с моей стороны милейшему Бородину, чтобы он наоркестровал для концертов несколько нумеров. Множество дел по профессуре и женским медицинским курсам вечно мешали ему. Домашнюю обстановку его я уже описывал. Его бесконечная доброта и отсутствие себялюбия делали эту обстановку такою, что заниматься сочинением было для него крайне неудобно. Бывало ходишь-ходишь к нему, спрашиваешь, что он наработал. Оказывается —какую-нибудь страницу или две страницы партитуры, а то и ровно ничего. Спросишь его: «Александр Порфирьевич, написали ли вы?» Он отвечает: «Написал». Но оказывается, что он написал множество писем. «Александр Порфирьевич, переложили ли вы, наконец, такой-то нумер?» —«Переложил», — отвечает он серьезно. «Ну, слава богу, наконец-то!» —«Я переложил его с фортепиано на стол», — продолжает он так же серьезно и спокойно. Настоящий тверда план и сценарий все еще отсутствовали; сочинялись нумера иногда более или менее законченные, а иногда чуть-чуть набросанные и беспорядочные. К этому времени, однако, были уже сочинены: ария Кончака песня Владимира Галицкого, плач Ярославны и ариозо ее же, заключительный хор, половецкие пляски и хор на пирушке у Владимира Галицкого. Я выпрашивал у автора эти отрывки для исполнениям концертах школы. Ария Кончака была им оркестрована целиком, но окончания оркестровки половецких плясок и заключительного хора нельзя было дождаться. А между тем вещи эти стоят на программе и уже разучены мною и хором. Пора было и партии уже расписывать. Я в отчаянии упрекаю Бородина.

Ему тоже не весело. Наконец, потеряв всякую надежду, я предлагаю ему помочь в оркестровке, и вот он приходит ко мне вечером, приносит свою начата партитуру плясок, и мы втроем — он, А.К.Лядов и я, — разобрав ее по частям, начинаем спешно дооркестровывать. Для скорости мы пишем карандашом, а не чернилами. За такой работой сидим мы до поздней ночи. По окончании Бородин покрывает листы пар титуры жидким

желатином, чтобы карандаш не стирался, а чтобы листы поскорее высохли, развешивает их на веревках, как белье, у меня в кабинете. Таким образом, нумер готов и идет к переписчику. Заключительный хор я оркестровал почти один, так как Лядова почему-то не было. Итак, благодаря концертам Бесплатной школы некоторые нумера в этом году, а равно в следующем сезоне 1879/80 года были приведены к окончанию частью самим автором, а частью с моею помощью. Во всяком случае, не будь концертов Бесплатной музыкальной школы, в судьбе оперы «Князь Игорь» многое было бы иначе.

На репетиции сцены из «Бориса Годунова» Мусоргский чудил. Под влиянием ли вина или вследствие рисовки, склонность к которой значительно развилась в нем в те времена, чудил он часто; часто говорил неясные и запутанные речи. На упомянутой репетиции он многозначительно прислушивался к играемому, большею частью восхищаясь исполнением отдельных инструментов, часто в самых обыкновенных и безразличных музыкальных фразах, то задумчиво опуская голову, то горделиво поднимая ее и встряхивая волосами, то поднимая руку с театральным жестом, который он часто делывал и прежде. Когда в конце сцены ударил тамтам panssmo, изображающий монастырский колокол, то Мусоргский отвесил ему глубокий и почтительный поклон, скрестив руки на груди. Упомянутой репетиции предшествовала домашняя спевка у артиста В.И.Васильева 1-го, исполнявшего Пимена. Я разучивал и аккомпанировал. Мусоргский также присутствовал. После спевки был ужин, на котором хозяин напился до зела и нес бессмысленную чепуху. Мусоргский же был в порядке. Партию Гришки Отрепьева пел тенор Васильев 2-й. Это был давнишний безответный труженик русской оперы, тянувший сценическую лямку без артистического самолюбия и тщеславия. Когда-то у него был весьма хороший голос, он имел огромную привычку к сцене и во всех партиях был безукоризненно тверд и за всеми этими качествами не проявлял никакого дарования. Зато нужно ли приготовить в один день какую-нибудь роль или нужно заменить кого по внезапной болезни —на это Васильев был молодец. И каких только самых высоких и трудных партий он не пел, от Сабинина в «Жизни за царя», где брал высокое ut грудью, до ничтожных гонцов и вестников. Артисты участвовали в концертах Школы обыкновенно даром. Васильев 2-й тоже пел без вознаграждения, попросив только 3 рубля на перчатки. Он твердо, по обыкновению, знал свою партию, но когда, в конце сцены, я предложил ему пропеть его речитатив свободно, ad lbtum, обещая следить за ним, то он отказался и сказал: «Нет, я

лучше по палочке» Певцы русской оперы были строго вышколены в этом отношении Направником; который им воли не давал.

Хоры из «Майской ночи», отрывки из «Князя Игоря» и сцены из «Бориса» прошли хорошо и понравились. Симфония h-moll Бородина, исполнявшаяся в 3-м концерте, прошла хорошо. Скерцо ее про. шло в надлежащем темпе, благодаря тому, что Бородин многое поисправил, уничтожив в значительной степени нагромождение медных духовых, которые при первом ее исполнении под управлением Направника в 1877 году придавали ей лишнюю тяжесть и не подвижность. Мы с Бородиным порядком над ней подумали на этот раз; к этому времени наше увлечение медными инструментами прошло, и симфония сильно выиграла от исправлений.

На 4-м концерте случилась порядочная неудача. Пианист Климов должен был играть Es-dur'ный концерт Листа; между тем опоздал на репетицию и решился играть не репетировавши, а я был так неосторожен, что согласился на это. В концерте Климов играл нервно и смущенно, следить за ним не было возможности. Во время пауз фортепиано, когда легко было поправиться, он несвоевременно начинал подыгрывать оркестру или кивать ему головою, указывая вступления. Например, в начале скерцо, после соло треугольника, он подыграл оркестру вступление тактом раньше, сбил всех, и пошла путаница до самого конца пьесы. Исполнение вышло постыдное, оркестр все время шел врознь с пианистом. Стыду моему не было границ, и я буквально заплакал от досад и позора, придя после концерта домой.

В течение всей зимы и весны[267] Кюи, Бородин Лядов и я, время от времени, возвращались к сочинению «тати-тати». Накоплялось порядочное собрание пьес. Последними, кажется, были сочинены Лядовой галоп и моя тарантелла. Это было уже в июне 1879 года на даче в Лигове, куда мы переехали по примеру прошлого года[268].

В середине зимы я ездил недели на две в Москву для управления оркестром в концертах Шостаковского. Прекрасный (в то время) пианист Петр Адамович Шостаковский (ученик известного Куллака) за несколько лет перед тем был приглашен профессором в Московскую консерваторию, но вскоре не поладил с ее директором Н.Г.Рубинштейном и принужден был выйти. В чем состояли эти нелады, я в точности не знаю. По рассказам Шостаковского, поводом к ним было якобы то, что Рубинштейн не мог потерпеть возле себя пианиста, равного себе по силе, и не давал ему ходу в концерты Русского музыкального общества. В какой мере это верно —сказать нельзя. Но дело в том, что Шостаковский вышел из консерватории и, сначала занявшись

частными уроками, вскоре основал свою собственную фортепианную школу, а затем и некоторое новое музыкальное общество под названием Филармонического. В сезон 1878/79 года он выписал меня для дирижирования оркестром, вопервых, в его собственном концерте в Большом театре, а во-вторых, в концерте Филармонического общества в зале Благородного собрания. Сверх того, для участия в этих концертах им была выписана певица Д.М.Леонова, уже несколько лет тому назад сошедшая со сцены петербургской русской оперы. Леонова была уже весьма не молода, но голос еще был.

В концерте Шостаковского я дирижировал своими оркестровыми вещами: увертюрой «Псковитянки» и, кажется, «Сербской фантазией» и сопровождением к пению Леоновой и игре Шостаковского[269]. День концерта совпал со днем покушения Соловьева на жизнь государя, и мне пришлось четыре раза подряд исполнить «Боже, царя храни», причем какой-то военный заявлял требование, чтобы гимн был исполнен еще раз, и так как я этого не сделал, то с угрозами и требованиями объяснений он хотел пробраться ко мне за сцену, но, к моему удовольствию не был допущен театральным начальством. В концерте Филармонического общества я исполнил «Садко» увертюру к «Королю Лиру» Балакирева и другие вещи[270]. Концерты были полны, и вещи мои имели успех, а «Садко» был, по требованию, повторен. Между Шостаковским и Русским музыкальным обществом была величайшая вражда, и я, участвуя у Шостаковского, очевидно, был неприятен Московской консерватории и Музыкальному обществу, но с Шостаковским у меня завязались дружественные артистические отношения. Он обещал приехать в Петербург играть в Бесплатной музыкальной школе; я обещал приехать к нему в будущем году. Таким образом, у меня впервые образовались музыкальные сношения с Москвой, где имя мое почти не было до тех пор известно, так как из моих сочинений там исполнялась чуть ли не единственный раз до этого времени моя 3-я симфония (если не ошибаюсь, в 1875 году) под управлением Н.Г.Рубинштейна[271]. Скажу кстати, что в то время П.И.Чайковский был музыкальным рецензентом в одной из московских газет и написал о моей симфонии весьма хвалебный отзыв[272].

В настоящий мой приезд в Москву я не видался с Петром Ильичом, так как в Москве его не было. Во всяком случае, к тому времени он уже прекратил навсегда свою рецензентскую деятельность. Около того времени немало было разговоров о странной женитьбе Чайковского. Он женился на мало подходя щей к нему особе и вскоре (через месяц или два) совершенно

разошелся с нею. После того говорили, что он болен душевно или нервно; однако вслед за тем наступило полное выздоровление. Тем не менее, в те времена он чуждался своих знакомых, никуда не показывался и приезжал в Петербург при строжайшем инкогнито.

Поездка в Москву оставила во мне приятное впечатление. Вернувшись в Петербург, я принялся за обычные свои занятия.

Весною 1879 года появились в Петербурге две личности — некто Татищев и Корвин-Крюковский. Они приезжали ко мне, к Бородину, Мусоргскому, Лядову, Направнику и некоторым другим композиторам со следующим предложением. В 1880 году предстояло 25-летие царствования государя Александра Николаевича. По этому случаю ими было написано большое сценическое представление, состоявшее из диалога Гения России и Истории, сопровождаемого живыми картинами, долженствовавшими изображать различные моменты царствования. На предполагавшееся торжественное представление Татищев и Корвин-Крюковский исходатайствовали разрешение у кого следует и к нам обратились с предложением написать музыку для оркестра, соответствующую содержанию живых картин. Надо сознаться, что личности этих господ, проживавших до этого времени в Париже, казались несколько странными; разговором и обращением напоминали они Бобчинского и Добчинского. Диалог Гения России и Истории был значительно велеречив. Тем не менее, моменты для живых картин выбраны были удачно и благодарно для музыки, и мы дали согласие написать оную. Таким образом, были написаны, отчасти в этом, отчасти в следующем сезоне, мною —хор «Слава», на тему подблюдной песни, Бородиным —«В Средней Азии» (весьма популярная вещь впоследствии); Мусоргским —марш «Взятие Карса»; Направником —не помню что; Зике —«Черное море»[273]. Марш Мусоргского был целиком взят из музыки к «Младе» (гедеоновской), в которой он исполнял должность марша князей, а трио в восточном вкусе (на какую-то курдскую тему) было написано вновь[274]. Впоследствии марш этот был назван просто Маршем с трио ala turca. Сочинения наши в том числе превосходная картинка в «Средней Азии» были написаны быстро, но гг. Татищев и Корвин-Крюковский (которого Лядов, непамятливый на мудреные фамилии, шутя называл обыкновенно Раздери-Рукава) куда-то скрылись, и вопрос о приготовлении к постановке изобретенного ими представления затих. Так из этой затеи ничего не вышло, а осталось только несколько перечисленных выше пьес, которые и исполнялись впоследствии в концертах в Петербурге, а картинка в «Средней Азии» довольно

часто и за границей. Вещь эта чрезвычайно нравилась Листу, которому Бородин ее показывал в одну из своих заграничных поездок. Ленивый и медлительный А.К.Лядов своей доли так и не написал.

Летом 1879 года мы проживали в Лигове на даче Лапотниковой, как и в предшествующий год. Мне пришла мысль написать оркестровую пьесу фантастического характера на пушкинский пролог к «Руслану и Людмиле» («У лукоморья дуб зеленый»). Я принялся, и в конце лета значительная часть ее была набросана.

Сверх того, я написал струнный квартет на русские темы, переделанный мною впоследствии в симфониетту для оркестра. Отдельные его части носили название: 1) В поле, 2) На девичнике, 3) В хороводе и 4) В монастыре. Последняя часть, не вошедшая в симфониетту, была сочинена на церковную тему, поющуюся обыкновенно на молебнах («Преподобный отче, имя рек, моли бога за нас»), в имитационном стиле[275]. Этот квартет мой никогда публично исполнен не был. Однажды я его снес К.Ю.Давыдову и по просил проиграть на репетиции квартетного собрания. Давыдов, Ауэр, Пиккель и Вейкман сыграли его для меня. Он мало им понравился, да и я нашел в нем много недочетов. Первая часть была однообразна, будучи написана на единственную тему; скерцо не имело коды, а финал был сух, и я не решился показать свой квартет в публике.

Перед отъездом на дачу я уговаривал Бородина разрешить мне переписать собственноручно и поработать над отделкою хора и партий гудочников в сцене у Владимира Галицкого в «Князе Игоре». Сцена эта была им сочинена и записана уже довольно давно, но находилась в полном беспорядке; кое-что надо было сократить, другое переложить в иной строй, кое-где написать хоровые голоса и т. п. Между тем дело вперед не шло; он собирался, не решался, откладывал со дня на день, и опера не двигалась. Меня это крайне огорчало. Мне хотелось помочь ему; я предлагал ему себя в музыкальные секретари, лишь бы только подвинуть его чудную оперу. После долгих отнекиваний и уговоров Бородин согласился, и я взял упомянутую сцену с собой на дачу.

Бородин жил на даче, кажется, в Тульской губернии, а может быть, и во Владимирской, где он, во всяком случае, жил на даче впоследствии[276].

Мы должны были переписываться по поводу упомянутой работы. Я начал и кое-что сделал. Писал письмо Бородину о каких-то встретившихся недоразумениях, но долго не получал ответа[277]. Наконец, получил ответ, что он предпочитает

переговорить обо всем осенью. Тем дело и кончилось на этот раз, и сцена подвинулась мало.

Уже несколько лет подряд Бородины уезжали на дачу в среднюю Россию, кажется, преимущественно в Тульскую губернию[278]. Жили они на даче странно. Нанимали ее обыкновенно заочно. Большей частью дача состояла из просторной крестьянской избы. Ве щей с собой они брали мало. Плиты не было, готовили в русской печке. По-видимому, житье их бывало, пренеудобное, в тесноте, со всевозможными лишениями. Вечно хворавшая Екатерина Сергеевна почемуто ходила на даче все ле-то босиком. Но главным неудобством такого житья-бытья было отсутствие фортепиано. Свободное летнее время протекало для Бородина если не совсем бесплодно, то, во всяком случае, мало плодотворно. Вечно занятый службой и всякими посторонними делами, в течение зимы он мало мог работать для музыки; наступало лето, а с ним и свободное время, но работать все-таки было нельзя из-за неудобств жизни. Так-то странно складывалась жизнь для Бородина, а между тем чего бы, кажется, лучше для работы, как не его положение вдвоем с женой, и с женой, которая любила его, понимала и ценила его громадный талант.

Глава XVI
1879–1880

Постановка «Майской ночи». Мнения о ней.
Концерты Бесплатной музыкальной школы.
М.А.Балакирев. Д.М.Леонова и М.П.Мусоргский.
Вторая поездка в Москву. Начало «Снегурочки».
Э.А.Кругиевский. Саша Глазунов.

Вскоре по возвращении с дачи я показывал Балакиреву имевшееся у меня начало «Сказки». Хотя ему понравились некоторые места, но в общем он это сочинение не одобрил, находя, что форма, задуманная мной, его не удовлетворяет; не нравилось ему также самое начало се. Все это меня охладило к «Сказке»; я чуть не разорвал написанное мной и, во всяком случае, оставил всякую мысль о продолжении этого сочинения. Вскоре мысли мои перешли к моей увертюре на русские темы, написанной еще в 1866 году. Мне захотелось переделать ее, и я начал понемногу обдумывать эту переделку и переоркестровку. Эта работа пришла к окончанию только весною 1880 года, когда мною уже завладела мысль о новой опере, о чем речь будет впереди.

С октября в Мариинском театре началась разучка «Майской ночи». Роли были распределены так: Левко —Коммиссаржевский, Ганна —Славина и Каменская, Свояченица —Бичурина, Голова — Корякин и Стравинский, Каленик —Мельников и Прянишников, Винокур —Энде, Писарь —Соболев, Панночка —Белинская (в те времена уже стали назначать по два исполнителя на некоторые роли). Разучка шла благополучно, все старались; я всегда сам аккомпанировал на спевках. Направник вел себя сдержанно, но, по обыкновению, был внимателен и точен[279]. Хоры шли прекрасно. Для балета я должен был составить партию volon repetteur танцев русалок, что при некоторой: сложности музыки было довольно трудно. Я ездил к балетмейстеру Богданову, играл ему танцы и заявлял свои желания. В свое время начались и оркестровые репетиции. Сколько помню, все было готово в начале декабря. Декорации тоже были готовы. Декорации эти были переделаны из таковых, имевшихся для «Кузнеца Вакулы»

Чайковского, сошедшего к тому времени с репертуара; только зима была переделана в лето. Однако по разным причинам и недоделкам, которые вечно случаются при постановке опер нашей дирекцией, «Майская ночь» была дана в 1-й раз только 9 января 1880 года. Успех был значительный. Песню про Голову и песню Левки (A-dur) требовали bs. Меня и артистов много вызывали. Энде (Винокур) и Соболев (Писарь) были весьма комичны. Бичурина (Свояченица) была превосходна и воспроизводила скороговорку неистово. Прочие все были недурны, только к Мельникову роль Каленика подходила мало, а Велинская по своей привычке иногда детонировала. Балет был плох. Декорация действия оказалась неудачной, поэтому фантастическая сцена вышла нехорошо[280]. Общий отзыв артистов был таков: первые два действия весьма хороши, а третье неудачно; финал же будто бы совсем негоден. Между тем, я был убежден, что действие заключает в себе наилучшую музыку и много сценическо-поэтических моментов, из которых лучшие: 1) два стиха песни Левки «Ой, ты, месяц ясный», после которых открывается окно в панском доме, показывается головка Панночки и слышится ее призыв с сопровождением glsssando арфы; 2) прощанье Панночки с

Левкой и исчезновение ее. Последнее в особенности проиграло в постановке: Панночка не исчезала, а попросту уходила; восход солнца был мрачный и пасмурный, да и вообще вся фантастическая сцена была ведена грубо и безвкусно. В этот сезон опера моя была дана раз восемь. В последние разы уже были сделаны Направником сокращения в действии, и главным из них был пропуск первой игры в ворона (h-moll)От такого пропуска опера не выигрывала, а проигрывала. Во-первых, искажался Гоголь; во-вторых, терялся смысл, так как Левке не представлялось никакого выбора для угадыванья мачехи; в-третьих, проигрывала музыкальная форма, и авторское намеренье убивалось окончательно, ибо в первый раз игра основана на простой теме:

???[281]

а во второй, когда играет мачеха, эта тема соединяется с фразой мачехи:

что придает желательный тут зловещий характер. Досадно мне было на эти «купиры» (произношение Направника), но что ж было делать! С последними представлениями успех «Майской ночи» несколько уменьшился, но театр был все-таки полон.

Припоминая постановку «Псковитянки», нельзя было не сознаться, что успех моей первой оперы был сильнее и продолжительнее, чем второй. На следующий год «Майская ночь» посещалась менее охотно, еще на следующий и того менее. Сборы бывали приличны, но не более того. В последующие годы некоторые исполнители переменились: Левку пел Лодий, а после него Васильев 3-й, за смертью Энде роль Винокура исполнял Васильев 2-й. Исполнение становилось неряшливее, и после 18 представлений (в течение, кажется, трех или четырех лет) интерес к опере охладел, и ее сняли с репертуара.

При первой своей постановке опера моя понравилась нашему кружку в различной степени и вообще не очень. Балакиреву — мало. В.В.Стасову. нравилась только фантастическая сцена и наипаче игра в ворона; он шумел и восхвалял ее, значительно одобряя также хоровод русалок, главные мысли которого были заимствованы из хоровода (коло) «Млады», который еще в прежние времена нравился и Стасову, н Мусоргскому. Отчасти нравилось им пение Панночки с арфами, тоже существовавшее в намеках в «Младе» и поэтому им небезызвестное. Но песни Левки хор русалок и проч. нравились мало. В эту пору Мусоргский стал вообще холоден к чужой музыке и к хороводу отнесся холоднее прежнего. Он что-то морщился и говорил вообще про «Майскую ночь», что это не то. По-видимому, проявившееся во мне стремление к певучести и закругленности формы всем было мало приятно; кроме того, я настолько понапугал всех занятиями контрапунктом, что на меня смотрели с несколько предвзятою мыслью. Хвалить —хвалили, но прежних: «прекрасно-с! бесподобною! капитальное!» —уже не было. Кюи написал крайне холодную статью, выставляя на вид, что у меня все темки да фразки, а что лучшие темы заимствованы из народных. Жена его, однажды встретившись со мной у Бесселя, ядовито сказала: «Теперь вы выучились, как оперы писать», намекая на некоторый успех «Майской ночи» в публике. Замечу кстати, что около того времени Кюи в статьях был весьма щедр на похвалы Направнику, а также и Давыдову, Чайковского же по возможности унижал. Зачем это все делалось —не понимаю, но выигрыша от этого он не получил. В общем, критика побранивала мою «Майскую ночь», придираясь ко всему и не замечая никаких хороших сторон. Все это, конечно, способствовало охлаждению публики, о котором я говорил выше. В общем, «Псковитянка» заслужила больше похвал, больше порицаний и больше успеха по сравнению с «Майской ночью».

В 1879/80 году я устроил опять четыре абонементных концерта Беспл. муз. школы в зале Кононова5. Программа опять

была смешанная и составлялась под сильным давлением Балакирева. Из иностранных пьес даны были между прочим 8-я симфония[282] Бетховена, его же —музыка к «Эгмонту»; музыка к «Прометею» —Листа; симфония «Иоанна д'Арк» Мошковского и отрывки из «Троянцев» Берлиоза. Из русских шли: вступление к 3-ему действию, песня калик перехожих, вход царской охоты, гроза и песня девушек из моей «Псковитянки» (второго вида), а также колыбельная песня из пролога, заключительный хор из нее же и каватина Ивана Грозного, которую пел И.П.Прянишников. Из «Игоря» даны были: плач Ярославны, песня Владимира Галицкого и сцена Ярославны с девушками, на этот раз оркестрованные самим Бородиным. Зато отрывки из «Хованщины», данные во втором концерте, были не все оркестрованы автором. Хор стрельцов и песня Марфы вполне принадлежали его перу, но пляска персидок была оркестрована мною. Мусоргский, пообещав этот нумер для концерта, медлил, и я предложил ему наоркестровать его. Он согласился с первого слова и при исполнении остался очень доволен моей работой, хотя я многое поисправил в его гармониях и голосоведении.

С программой 4-го концерта случилась забавная вещь: должно было идти в первый раз скерцо D-dur

А.Лядова, но начинавший в то время сильно лениться автор не поспел его приготовить. Надо было чем-нибудь его заменить. В те времена ко мне заходил некто Сандов, родом англичанин, еще довольно молодой человек, учившийся в Лейпциге и проживавший в Петербурге, давая уроки музыки. Он приносил мне для просмотра свои оркестровые сочинения, по большей части довольно сухие и запутанные. Как-то раз принес он мне свое скерцо и попросил исполнить в одном из концертов. Я уклонился, но на этот раз вспомнил о его просьбе и предложил ему поставить на программу его скерцо вместо лядовского. Так и было сделано. После исполнения автора вызвали, хотя скерцо было довольно бесцветно и мелочно-суетливо. Но меня уверяли потом, что вызвали его по ошибке вместо Лядова, которого уважали по имени, приняв фамилию Сандов за опечатку.

Итак, желая исполнить в концертах школы побольше новых вещей, принадлежащих перу современных талантливых русских композиторов, как Бородин, Мусоргский или Лядов, приходилось считаться с их недостаточной деятельностью, то оркеструя за них, то вытягивая от них всякими правдами и не правдами их сочинения. Относительно Кюи и Балакирева таких мер принимать не приходилось, к тому же первый сочинял в то время одни романсы, а оперные отрывки его я время от времени исполнял; второй же вовсе не сочинял нового. Впрочем, Балакирев в то

время уже стал возвращаться все более и более к музыкальной деятельности и начал подвигать, хотя весьма медлительно, свою «Тамару», остававшуюся в состоянии застоя с шестидесятых годов. Принимаясь вновь за нее, он уступил неотступным просьбам Л.И.Шестаковой. Говорят, что дело не обошлось без духовного лица. Таковым оказался некий священник, кажется, из церкви Захария и Елизаветы; умный поп, имевший влияние на Балакирева, доказывал ему. что не следует давать глохнуть таланту, данному ему Богом. Так или иначе, но около этого времени Балакирев вновь стал подумывать о своей «Тамаре» В описываемый год он даже появился однажды на репетиции концерта Беспл. муз. школы (в первый раз после долгого срока), когда я готовил его увертюру на русские темы (h-moll), но вел себя не особенно приятным для меня образом, был раздражителен, то побранивая вслух скрипачей, у которых что-то не выходило, то указывая мне дирижерские движения и приемы, что на репетиции, при всем оркестре, было вовсе некстати.

Из солистов в концертах школы участвовали в этот год, кроме некоторых оперных певцов, также и Шостаковский, игравший концерт Es-dur Листа (прошедший на этот раз благополучно), и Д.МЛеонова, певшая отрывки из «Хованщины». Если концерт Листа прошел на этот раз благополучно, то неблагополучным оказалось начало одного из отрывков «Троянцев» Берлиоза; нумер начали позорно, вследствие невнимания оркестра и разговоров, несмотря на поднятую мною палочку. Концертмейстер П.А.Краснокутский был виноват в этом более всех. Сыграв один или два такта, пришлось остановиться и начать снова. Однако случай этот прошел как-то незамеченным ни публикой, ни критикой, но я, конечно, был огорчен и зол.

Леонова, уже несколько лет оставившая императорскую сцену и совершившая путешествие в Японию, проживала в Петербурге, занимаясь уроками пения. Она устроила эти уроки на широкую ногу, учредив что-то вроде небольшой музыкальной школы. Леонова была талантливая артистка, когда-то обладавшая хорошим контральто, но, в сущности, не прошедшая никакой школы, а потому вряд ли имевшая возможность преподавать технику пения. В пении ее самой иногда слышалось что-то цыганское. Но в вещах драматических и комических она бывала часто неподражаема. И вот с этой-то стороны она, конечно, могла приносить пользу своим ученикам и ученицам, но для начинающих этого было недостаточно, а потому из ее многочисленных учеников и учениц выдался лишь один тенор Донской, впоследствии артист Московской оперы. Итак, занятия ее состояли главным образом, в прохождении романсов и

отрывков из опер. Нужен был аккомпаниатор и музыкант могущий последить за правильной разучкой пьесы, чего сама Леонова сделать не могла. В должности такого maestro очутился у нее Мусоргский. В то время он был уже давно в отставке и нуждался в средствах. Классы Леоновой оказались для него некоторой поддержкой. Он проводил довольно много времени за занятиями в этих классах, преподавая там даже элементарную теорию и сочиняя для упражнения леоновских учениц какие-то трио и квартеты с ужасным голосоведением.

Леонова была артистка, весьма любившая поговорить о себе, своих достоинствах и преимуществах. Хотя голос ее в ту пору уже значительно устарел, тем не менее, она, не сознавая этого, горделиво рассказывала, как тот или другой из артистов или знаменитых людей восхищался ее голосом, который, по ее словам, с годами становился все сильнее и обширнее. Рассказывала она, что какой-то гипсовый слепок с ее горла был послан в Париж и там приводил всех в изумление. По ее словам, единственная истинная школа пения была в ее классах; она говорила, что со временные артисты петь не умеют и что в старину было лучше и т. п., обычные речи в устах стареющих артистов. Сожитель Д.М.Леоновой —некто Гриднин, автор какой-то драматической пьесы —вел хозяйственную и рекламную часть в деятельности певицы Между прочим, были предприняты концерты в купеческом собрании с участием Леоновой; оркестром должен был управлять я. Из предполагаемой серии состоялся только первый концерт. Всю программу его не упомню. Помнится, что была «Камаринская», песня Лауры (г-жа Клебек), песня Марфы из «Хованщины» (Леонова), «Чудный сон» (она же) и проч. Все шло прилично.

Сообщество Мусоргского, до известной степени, служило Леоновой рекламой. Должность его в ее классах была, конечно, незавидная, тем не менее, он этого не сознавал или, по крайней мере, старался не сознавать. Сочинение его «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки» шло в ту пору несколько вяло. Чтобы ускорить окончание «Хованщины» и привести разрозненный и многосложный сценарий к какому-либо удовлетворительному результату, он многое посократил в своей опере; так, например, исчезла совершенно сцена в немецкой слободе; многое же было сшито на живую нитку. С «Сорочинской ярмаркой» происходило нечто странное: издатель Бернар взялся печатать отрывки из нее для фортепиано в 2 руки, платя за это Мусоргскому небольшие деньги. Нуждаясь в них, Мусоргский стряпал для Бернара нумера из оперы своей на скорую руку для ф.п. в 2 руки, не имея настоящего либретто и подробного сценария, не имея черновых

набросков с голосами. Действительно отделаны Мусоргским были: песня Хиври и песни Параси, а также сцена Афанасия Ивановича и Хиври. В те времена им было написано также довольно много романсов, преимущественно на слова графа Голенищева-Кутузова, остававшихся ненапечатанными.

Забегу немного вперед[283]. Летом 1880 года Леонова предприняла поездку с концертной целью на юг России[284]. В качестве аккомпаниатора и участника ее концертов (как пианист) ее сопровождал Мусоргский. Будучи прекрасным пианистом с юных лет, Модест Петрович, тем не менее, отнюдь не занимался пианизмом и репертуара никакого не имел. Как аккомпаниатор певцам он часто выступал в последнее время в Петербургских концертах. Певцы и певицы очень его любили и дорожили его аккомпанементом. Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции. Но отправляясь в путешествие с Леоновой, он должен был выступать как пианист-солист. Репертуар его на этот раз был поистине странен; например, он исполнял в провинциальных концертах интродукцию из «Руслана и Людмилы» в импровизированной аранжировке или колокольный звон из своего «Бориса». Много городов южной России объездил он с Леоновой, побывал и в Крыму. Под впечатлением природы южного берега им написаны были две небольшие фортепианные пьесы —«Гурзуф» и «На южном берегу», — по возвращении его напечатанные Бернаром, пьесы мало удачные[285]. Сверх того, помню, как он играл у нас в доме довольно длинную и весьма сумбурную фантазию, долженствовавшую нарисовать бурю на Черном море, фантазия эта так и осталась незаписанной и пропала навсегда.

Весною 1880 года я ездил во второй раз в Москву для управления оркестром в концерте Шостаковского. Из моих сочинений исполнял я, кажется, «Увертюру на русские темы», только что тогда переделанную, и увертюру «Майской ночи»[286]. Помнится, что репетиции были неряшливы и беспорядочны. Под конец первой репетиции я хотел повторил, свою русскую увертюру, но музыканты весьма вежливо сказали, что им пора уходить и что они уже просидели лишние полчаса только для меня, и если бы это был не я, то они ушли бы гораздо ранее. Оказалось, что московские репетиции длятся обыкновенно только два часа, а не три, как в Петербурге; между тем Шостаковский сказал мне, что я могу располагать тремя часами. Все это мне мало понравилось, в в Шостаковском я начал разочаровываться. Я видел, что это был не художник, а человек, бьющий на эффект и гоняющийся за рекламой. В эту поездку я побывал в Москве у А.Н.Островского и вот по какому случаю.

Зимой мне пришла мысль писать оперу на сюжет и слова «Снегурочки» Островского. В первый раз «Снегурочка» была прочитана мной около 1874 года, когда она только что появилась в печати. В чтении она тогда мне мало понравилась; царство берендеев мне показалось странным. Почему? Были ли во мне еще живы идеи 60-х годов или требования сюжетов из так называемой жизни, бывшие в ходу в 70-х годах, держали меня в путах? Или захватил меня в свое течение натурализм Мусоргского? Вероятно, и то, и другое, и третье. Словом — чудная, поэтическая сказка Островского не произвела на меня впечатления. В зиму 1879/80 года я снова прочитал «Снегурочку» и точно прозрел на ее удивительную красоту. Мне сразу захотелось писать оперу на этот сюжет, и по мере того, как я задумывался над этим намерением, я чувствовал себя все более и более влюбленным в сказку Островского. Проявлявшееся понемногу во мне тяготение к древнему русскому обычаю и языческому пантеизму вспыхнуло теперь ярким пламенем. Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чудным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу. Сейчас же после чтения (помнится, в феврале) начали приходить в голову мотивы, темы, ходы аккордов, и стали мерещиться, сначала неуловимо, потом все яснее и яснее, настроения и краски, соответствующие различным моментам сюжета[287]. У меня была толстая книга из нотной бумаги, и я стал записывать все это в виде черновых набросков. С такими мыслями я поехал в Москву к Шостаковскому и посетил А.Н.Островского, чтобы испросить у него разрешения воспользоваться его произведением как либретто, с правом изменений и сокращений, какие для этого потребуются. А.Н. принял меня очень любезно, дал мне право распоряжаться по моему усмотрению его драмой и подарил мне экземпляр ее[288].

По возвращении из Москвы вся весна прошла в подготовительной работе и обдумывании оперы в отдельных моментах, и к лету у меня накопилось довольно много набросков.

К числу моих сочинений, написанных или оконченных в этом сезоне, надо отнести хор «Слава», подблюдная песня (январь), упомянутый выше в вое' поминаниях прошлого сезона.

Из моих консерваторских учеников окончил курс в этом сезоне Э.А.Крушевский (впоследствии видный деятель импер. Русской оперы), прекрасный пианист, чрезвычайно способный и одаренный музыкант в смысле слуха и сообразительности, но композитор сухой. Впрочем, впоследствии композиторское

поприще было им благоразумно оставлено, и избран был исключительно дирижерский путь. Дирижерского искусства он добивался, не стесняясь ни временем, ни местом, аккомпанируя на фортепиано и дирижируя детом в Ораниенбауме, в Демидовом саду и т. п. Зато впоследствии из него выработался прекрасный техник и, будучи назначен в имп. Русскую оперу, он сразу оказался готовым капельмейстером.

В течение этого сезона Балакирев доставил мне несколько уроков теории музыки. Теория эта оказывалась, обыкновенно, только элементарной теорией. Все эти дамы и мужчины обучались у меня гаммам интервалам и проч. по повелению Балакирева, в сущности, весьма мало интересуясь предметом. Теория еще кое-как шла, но с сольфеджио дело оказывалось плохо. Ученики мои принадлежали по большей части к семьям Боткиных и Глазуновых. Между прочим однажды Балакирев принес мне сочинение 14-15-летнего гимназиста-реалиста Саши Глазунова. Это была детски написанная оркестровая партитура. Способности мальчика и любовь были видны несомненно. Через несколько времени (в сезон 1879/80 года) Балакирев познакомил его со мной для занятий. Давая. уроки элементарной теории его матери Елене Павловне Глазуновой, я стал заниматься и с юным Сашей[289]. Это был милый мальчик с прекрасными глазами, весьма неуклюже игравший на фортепиано (игрой он занимался с Н.Н.Еленковским). Элементарная теория и сольфеджио оказались для него излишними, так как слух у него был превосходный, а Еленковский до некоторой степени уже прошел с ним и гармонию. После нескольких уроков гармонии мы перешли с ним прямо к контрапункту, которым он занимался усердно. Кроме того, он мне постоянно показывал свои импровизации и записанные отрывки или небольшие пьески. Таким образом, занятия контрапунктом и сочинением шли одновременно. Саша Глазунов в свободное время много играл и постоянно знакомился сам с музыкальной литературой. В то время он в особенности любил Листа. Музыкальное развитие его шло не по дням, а по часам. С самого начала уроков наши отношения с Сашей из знакомства и отношений учителя к ученику стали мало-помалу переходить в дружбу, несмотря на разницу в летах. Балакирев в ту пору тоже принимал значительное участие в развитии Саши, играя ему многое и беседуя с ним, чем, несомненно, привязал к себе отзывчивого юношу. Тем не менее, через несколько лет после того отношения их стали холоднее, суше, откровенность исчезла, и наконец образовался полный разрыв, о чем будет говорено впоследствии[290].

Глава XVII
1880–1881

Ле-то в Стелёве. Сочинение «Снегурочки». Окончание «Сказки». Разбор «Снегурочки».

Наступила весна. Пора было искать дачу. Няня наша, Авдотья Ларионовна, обратила наше внимание на имение Стелёво[291] в 30 верстах за Лугой, принадлежавшее Марианову, где она жила до поступления к нашим детям в семействе Эпихиных, наших соседей по квартире. Я поехал осмотреть Стелёво. Дом хотя и старый, но удобный; прекрасный, большой тенистый сад с фруктовыми деревьями и настоящая деревенская глушь. По условию мы могли быть полными хозяевами имения на лето. Я нанял дачу, и мы переехали туда 18 мая[292].

Первый раз в жизни мне довелось провести ле-то в настоящей русской деревне. Здесь все мне нравилось, все восхищало. Красивое местоположение, прелестные рощи («Заказница» и Подберезьевская роща), огромный лес «Волчинец», поля ржи, гречихи, овса, льна и даже пшеницы, множество разбросанных деревень, маленькая речка, где мы купались, близость большого озера Врево, бездорожье, запустение, исконные русские названия деревень, как, например, Канезерье, Подберезье, Копытец, Дремяч. Тетеревино, Хвошня и т. д. — все приводило меня в восторг. Отличный сад со множеством вишневых деревьев и яблонь, смородиной, клубникой, крыжовником, с цветущей сиренью, множеством, полевых цветов и неумолкаемым пением птиц —все как-то особенно гармонировало с моим тогдашним пантеистическим настроением и с влюбленностью в сюжет Снегурочки. Какой-нибудь толстый и корявый сук иди пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчинец» —заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, — как бы голосами леших или других чудовищ. Лето было жаркое и грозовое. С половины июня и до половины августа грозы и зарницы бывали чуть не каждый день. 23 июня, в Аграфену купальницу, молния ударила в землю возле самого дома, причем жена моя, сидевшая у окна, повалилась вместе с креслом от сотрясения. Она не ушиблась, но испуг был велик, и долго после того продолжалось у нее особое нервное состояние во время грозы, которую она прежде любила и теперь стала бояться. При

блеске молний и ударах грома она дрожала и плакала. Так продолжалось, я думаю, около месяца, и только тогда начали успокаиваться ее нервы, и она вновь стала относиться к грозам по-прежнему, т. е. без нервного страха. Несмотря на это обстоятельство, Надежде Николаевне в Стелёве очень нравилось, детям тоже было хорошо. Мы были полными хозяевами, вокруг соседей —никого. В нашем распоряжении были и коровы, и лошади, и экипажи; и мужичок Осип с семейством, присматривавший за имением, был к нашим услугам.

С первого дня водворения в Стелёве я принялся за «Снегурочку». Я сочинял каждый день и целый день, и в то же время успевал много гулять с женой, помогал ей варить варенье, искать грибы и т. д. Но музыкальные мысли и их обработка преследовали меня неотступно. Рояль имелся старый, разбитый и настроенный целым тоном ниже. Я называл его pano n B; тем не менее, я ухитрялся фантазировать на нем и пробовать сочиненное. Я говорил уже, что к лету у меня накопилось достаточно музыкального материала для оперы —тем, мотивов, аккордовых последовательностей, начал отдельных нумеров, настроения и очертания отдельных моментов оперы уже обрисовывались в представлении. Все это отчасти было записано в толстую книгу, отчасти имелось в голове. Я принялся за начало оперы и набрасывал его в оркестровой партитуре приблизительно до арии Весны или включая ее. Но вскоре я заметил, что фантазия моя склонна работать с большей скоростью, чем скорость написания партитуры; сверх того, от известной недостаточности согласования целого получаются недочеты в партитуре; поэтому я бросил этот способ, который раньше значительно применял в «Майской ночи», и стал писать «Снегурочку» в наброске для голосов и фортепиано. Сочинение и записыванье сочиненного пошло очень быстро, иногда в порядке действия и сцены, иногда скачками, с забеганием вперед. Сделав привычку надписывать при окончании почти что каждого куска эскиза числа, выписываю их здесь.

Июнь.

1 — Вступление к прологу.
2 — Речитатив и ария Весны.
3 — Далее до пляски птиц.
4 — Песня и пляска птиц.
17 — Дальнейшее до арии Снегурочки.
18 — Ария Снегурочки и проч. до масленицы.
20 — Проводы масленицы.
21 — Конец пролога.
25 — 1-я песня Леля.

26 — Вступление действия, 2-я песня Леля и хорик.

27 — Сцена Снегурочки до песен Леля.

28 — Свадебный обряд.

Июль.

2 — Шествие царя и гимн берендеев.

3 — Клич бирючей.

4 — Сцена до свадебного обряда, а также сцена поцелуя из действия.

6 — речитатив и пляска скоморохов.

7 — Вступление действия, хоровод и песня про бобра.

8 — Дальнейшее и 2-я каватина царя.

9 — Сцена поцелуя (продолжение).

Ю —Сцена Снегурочки, Купавы и Леля (П1 действие). — Постлюдия H-dur и ариозо Снегурочки.

12 — Хор цветов (V действие).

13 — Весна опускается в озеро.

15 — Дуэт Мизгиря и Снегурочки (V действие).

17 — Финал действия.

21 — Хор гусляров.

22 — Сцена суда до входа Снегурочки (действие) и 1-я каватина царя и проч. до финального хора.

23 — Вход Снегурочки (действие).

Август.

2-3 — Сцена Снегурочки и Мизгиря (действие).

5 — Речитатив перед бирючами (действие).

7 — действие после свадебного обряда до финала.

9 — Сцена Снегурочки и Весны (V действие) и шествие берендеев.

11 — Хор «Просо» и таянье Снегурочки.

12 — Заключительный хор.

Весь набросок оперы окончен 12 августа. В промежутках, где числа идут не подряд, очевидно, обдумывались подробности, а также написаны нумера, недостающие в вышеприведенном списке. Ни одно сочинение до сих пор не давалось мне с такою легкостью и скоростью, как «Снегурочка».

По окончании эскиза, во второй половине августа, я принялся за начатую прошлым летом «Сказку» для оркестра, окончил ее и инструментовал[293]. Около

1 сентября, имея оконченными полный набросок «Снегурочки» и партитуру «Сказки», я переехал с семьею в Петербург, после чего провел еще некоторое время в Таицах, на даче у Вл. Фед. Пургольда. Вскоре, однако, петербургская жизнь вновь потекла обычным порядком с консерваторией, Бесплатной музыкальной школой, морскими оркестрами и проч.

Главной работой моей в течение сезона 1880/81 года[294] была оркестровка «Снегурочки». Я начал ее 7 сентября и окончил к 26 марта 1881 года. Партитура заключала в себе 606 страниц убористого письма. На этот раз оркестр, взятый мной, был больший, чем в «Майской ночи». Особых стеснений я на себя не налагал. 4 валторны были хроматические, 2 трубы тожефлейта пикколо взята отдельно от двух флейт, к тромбонам прибавлена туба; время от времени появляются английский рожок и басовый кларнет. Без пианино я и здесь не обошелся, так как необходимо было подражание гуслям (способ, завещанный Глинкой). Мое ознакомление с духовыми инструментами в морских оркестрах сослужило мне службу. Оркестр «Снегурочки» явился как бы усовершенствованным (в смысле свободного употребления хроматических медных) руслановским оркестром. Я тщательно старался не заглушать певцов, чего, как оказалось впоследствии, я достиг, за исключением песни Деда Мороза и последнего речитатива Мизгиря, в которых оркестр пришлось ослабить.

Делая общий обзор музыки «Снегурочки», следует сказать, что в этой опере я в значительной степени пользовался народными мелодиями, заимствуя их преимущественно из моего сборника. В следующих моментах оперы темы мною заимствованы из народных: «Орел воевода, перепел подьячий» —в пляске птиц; «Веселенько тебя встречать, привечать» —в проводах масленицы; начальная мелодия (первые 4 такта) и следующая за сим тема гобоя —в свадебном обряде; песня «Ай во поле липенька», тема «Купался бобер», наконец хор «Просо». Сверх того, многие мелкие мотивы или попевки, составные части более или менее длинных мелодий несомненно черпались мною из подобных же мелких попевок в различных народных мелодиях, не вошедших целиком в оперу. Таковы некоторые мелкие мотивы проводов масленицы, некоторые фразы Бобыля и Бобылихи, фраза Мизгиря: «Да, что страшен я, то правду ты сказала» и т. п. Мотивы пастушеского характера:

тоже народного происхождения. Второй мотив сообщен был А.К.Лядовым, а первый помнился с детства.

Мотив —«Масленица мокрохвостка, поезжай долой со двора» —кощунственно напоминает православную панихиду. Но разве мелодии старинных православных песнопений не древнего языческого происхождения? Разве не такого же происхождения и многие обряды и догматы? Праздники пасхи, троицы и т. д. не суть ли приспособления христианства к языческому солнечному культу? А ученье о троице? Обо всем этом см. у Афанасьева.

Напев клича бирючей помнился мною с детства, когда по Тихвину разъезжал верховой, снаряженный от монастыря, и зычным голосом скликал: «Тетушки, матушки, красные девицы, пожалуйте сенца пограбить для Божьей матери» (чудотворная тихвинская Божьей матери икона находилась в церкви Большого мужского монастыря, обладавшего сенными покосами на берегу реки Тихвинки). Некоторые птичьи попевки (кукушка, крик молодого копчика и др.) вошли в пляску птиц. Во вступлении петуший крик тоже подлинный, сообщенный мне моею женой:

Один из мотивов весны (в прологе и V действии):

есть вполне точно воспроизведенный напев жившего у нас довольно долго в клетке снегиря; только снегирушка наш пел его в Fs-dur, а я для удобства скрипичных флажолетов взял его тоном ниже. Таким образом, в ответ на свое пантеистическо-языческое настроение я прислушивался к голосам народного творчества и природы и брал напетое и подсказанное ими в основу своего творчества, чем впоследствии навлек на себя немало нареканий. Музыкальные рецензенты, подметив две-три мелодии, заимствованные в «Снегурочку», а также и в «Майскую ночь» из сборника на родных песен (много они даже и заметить не могли, так как сами плохо знают народное творчество), объявили меня неспособным к созданию собственных мелодий, упорно повторяя при каждом удобном случае такое свое мнение, несмотря на то, что в операх моих гораздо более мелодий, принадлежавших мне, а не заимствованных из сборников. Многие сочиненные мною удачно в народном духе мелодии, как, например, все три песни Леля, считались ими заимствованными и служили вещественным доказательством моего предосудительного композиторского поведения. Однажды я даже осерчал на одну из подобных выходок. Вскоре после постановки «Снегурочки», по случаю исполнения кем-то 3-й песни Леля, М.М.Ивановым было напечатано как бы замечание вскользь, что пьеса эта написана на народную тему. Я ответил письмом в редакцию, в котором просил указать мне народную тему, из которой заимствована мелодия 3-й песни Леля. Конечно, указания не воспоследовало.

Что же касается до создания мелодий в народном духе, то несомненно, что таковые должны заключать в себе попевки и обороты, заключающиеся и разбросанные в различных подлинных народных мелодиях. Могут ли две вещи напоминать в целом одна другую, если ни одна составная часть первой не походит ни на

одну составную часть второй? Спрашивается: если ни одна частица созданной мелодии не будет походить ни на одну частицу подлинной народной песни, то может ли целое напоминать собою народное творчество?

Пользование же короткими мотивами, каковы, например, пастушьи наигрыши, приведенные выше, напевы птиц и т. п., неужели изобличает лишь скудость фантазии сочинителя? Неужели ценность крика кукушки или трех нот, наигрываемых пастухом, та же самая, что и ценность песни и пляски птиц вступления к действию, шествия берендеев в V действии? Неужели на долю композиторской фантазии не досталось достаточно полета и работы в упомянутых пьесах? Обработка народных тем и мотивов завещана потомству Глинкой в «Руслане», «Камаринской», испанских увертюрах, отчасти и в «Жизни за царя» (песня лужского извозчика, фигурационное сопровождение к мелодии: «Туда завел я вас»). Или и Глинку мы будем обвинять в скудости мелодической изобретательности?

Из моих прежних набросков гедеоновской «Млады» в «Снегурочку» вошли лишь два элемента: повышающийся мотив Мизгиря: «О, скажи, скажи мне, молви одно слово» и гармоническая основа мотива светляков. Весь прочий музыкальный материал всецело возник при сочинении «Снегурочки».

Древние лады, как и при сочинении «Майской ночи» (первый хоровод «Просо», песни приближающегося хора в действии), продолжали занимать меня в «Снегурочке», 1-я песня Леля, некоторые части проводов масленицы, клич бирючей, гимн берендеев, хоровод «Ай, во поле липенька» написаны в древних ладах или с древними каденциями, преимущественно, и V ступени (так называемые дорийский, фригийский и миксолидийский лады). Некоторые отделы, как, например, песня про бобра с пляской Бобыля, написаны с переходами в различные строи и различные лады. Стремление к ладам преследовало меня и впоследствии, в продолжение всей моей сочинительской деятельности, и я не сомневаюсь что в этой области мною сделано кое-что новое, так же как и другими композиторами русской школы, между тем как новейшая обработка древних ладов в западноевропейской музыке мелькает лишь в виде отдельных и редких случаев: вариации «Danse macabre» Листа, Нубийская пляска Берлиоза и т. д.

По сравнению с «Майской ночью» в «Снегурочке» я менее ухаживал за контрапунктом, зато в последней я чувствовал себя еще свободнее, чем в первой, как в контрапункте, так и в фигурации. Полагаю, что фугато вырастающего леса (в д.), с

постоянно варьируемой темой:

а также четырехголосное фугато хора: «Не был ни разу поруган изменою» совместно с плачем Купавы представляют тому хорошие примеры.

В гармоническом отношении удалось изобрести кое-что новое, например аккорд из шести нот гаммы целыми тонами или из двух увеличенных трезвучий, когда леший обнимает Мизгиря (в теории трудно подыскать ему название), кстати сказать, в достаточной мере выразительный для данного момента; или применение одних мажорных трезвучий и доминантового секунд аккорда, тоже с мажорным трезвучием наверху, почти на всем протяжении финального гимна Яриле-Солнцу в п/4, что придает этому хору особо светлый, солнечный колорит.

Применение руководящих мотивов (Letmotv) мною широко использовано в «Снегурочке». В ту пору я мало знал Вагнера, а поскольку знал, то знал поверхностно. Тем не менее, пользование лейтмотивами проходит через «Псковитянку», «Майскую ночь» и, в особенности, через «Снегурочку». Пользование лейтмотивами у меня несомненно иное, чем у Вагнера. У него они являются всегда в качестве материала, из которого сплетается оркестровая ткань. У меня же, кроме подобного применения, лейтмотивы появляются и в поющих голосах, а иногда являются составными частями более или менее длинной темы, как, например, главной мелодии самой Снегурочки, а также в теме царя Берендея. Иногда лейтмотивы являются действительно ритмико-мелодическими мотивами, иногда же только как гармонические последовательности; в таких случаях они скорее могли бы быть названы лейтгармониями. Такие руководящие гармонии трудно уловимы для слуха массы публики, которая предпочтительнее схватывает вагнеровские лейтмотивы, напоминающие грубые военные сигналы. Схватывание же гармонических последовательностей есть удел хорошего и воспитанного музыкального слуха, следовательно —более тонкого понимания. К лейтгармониям, наиболее ощутимым с первого раза, следует отнести характерную увеличенную кварту g-cs в закрытых валторнах ff, появляющуюся с каждым новым чудесным явлением в фантастической сцене блужданий Мизгиря в заповедном лесу.

В «Снегурочке» мне удалось добиться полной свободы плавно льющегося речитатива, причем аккомпанированного так, что исполнение речитатива возможно, в большей части случаев, а pacere. Помнится, как я был счастлив, когда мне удалось сочинить первый в моей жизни настоящий речитатив —

обращение Весны к птицам перед пляскою. В вокальном отношении «Снегурочка» тоже представляла для меня значительный шаг вперед. Все вокальные партии оказались написанными удобно и в естественной тесситуре голосов[295], а в некоторых моментах оперы даже выгодно и эффектно для исполнения, как, например, песни Леля и каватина царя. Характеристики действующих лиц были налицо; в этом отношении нельзя не указать на дуэт Купавы и царя Берендея.

В оркестровке я никогда не проявлял склонности к вычурным эффектам, не вызываемым самою музыкальною основою сочинения, и предпочитал всегда простые средства. Несомненно, что оркестровка «Снегурочки» явилась для меня шагом вперед во многих отношениях, например, в смысле силы звучности. Нигде до тех пор мне не удавалось достичь такой силы и блеска звука, как в финальном хоре; сочности, бархатистости и полноты, как в Des-dur'Hofмелодии сцены поцелуя. Удались и некоторые новые эффекты, как, например, тремоло трех флейт аккорда ми при словах царя: «На розовой заре, в венке зеле ном». В общем, я всегда был склонен к большей или меньшей индивидуализации отдельных инструментов. В этом смысле «Снегурочка» изобилует всевозможными инструментальными solo как духовых, так и смычковых, как в чисто оркестровых моментах, так и в сопровождении к пению. Solo скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета встречаются в ней весьма часто, в особенности solo кларнета, в то время любимого моего инструмента из группы духовых, делающие его партию весьма ответственной в этой опере. В V действии оперы, в шествии берендеев, я применил особый небольшой оркестр из деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий собою как бы пастушьи рожки и свирели. Впоследствии, однако, за непрактичностью этого приема я отменил его окончательно в новейшем издании партитуры.

Формы «Снегурочки» отчасти традиционные —глинкинские, т. е. представляющие собой отдельные законченные нумера (преимущественно в песнях), отчасти ходообразные, слитные, как у Вагнера (преимущественно в прологе и V действии), но с соблюдением известного архитектонического плана, сказывающегося в консеквентных повторениях кусков и в модуляционных приемах.

Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги. О сочинении «Снегурочки» никто не знал, ибо дело это я держал в тайне, и, объявив по приезде в Петербург своим близким об окончании эскиза, я тем самым немало их удивил. Сколько мне помнится, в начале осени я показал свою оперу

Балакиреву, Бородину и Стасову, проиграв им и пропев всю «Снегурочку» от доски до доски. Все трое были довольны, хотя каждый на свой манер. Стасова и Балакирева удовлетворяли преимущественно бытовые и фантастические части оперы, впрочем, гимна Яриле ни тот, ни другой не поняли. Бородин же, по-видимому, оценил «Снегурочку» целиком[296]. Любопытно, что и в этом случае Балакирев не удержался от пристрастий своих и вмешательства и требовал, чтобы начальное вступление я переложил в h-moll, на что я окончательно не согласился, так как такой транспонировкой я лишил бы себя скрипичных натуральных флажолетов и пустых струн, а сверх того, темы спускающейся Весны в таком случае оказались бы в H-dur (виолончели и валторны), а не в A-dur, с которым Весна была неразрывно связана в моем представлении. Балакирев, немножко посердившись на меня, на этот раз, однако помиловал и продолжал выхвалять «Снегурочку» уверяя, что когда однажды у себя дома он наигрывал проводы масленицы, то пожилая его прислуга Марья не утерпела и стала приплясывать. Впрочем, это меня мало утешало, и я предпочел бы, чтобы Балакирев оценил поэтичность девушки Снегурочки, комическую и добродушную красоту царя Берендея и проч. Анатолий был в восторге от оперы моей; что же касается Мусоргского, который узнал ее только в or рывках и как-то не поинтересовался целым, то он, похвалив слегка кое-что, в общем остался совершенно равнодушен к моему произведению. Да оно и не могло быть иначе: с одной стороны, горделивое самомнение его и убежденность в том, что путь, избранный им в искусстве, единственно верный; с другой — полное падение, алкоголизм и вследствие того всегда отуманенная голова.

Глава XVIII

«Сказка» Концерт Бесплатной музыкальной школы. Смерть М.П.Мусоргского. Отказ от управления Бесплатной музыкальной школой. Поездка на юг. Концерты. Постановка «Снегурочки». Критика. Возвращение М.А.Балакирева в Бесплатную музыкальную школу. 1-я симфония А.К.Глазунова. Наш кружок. Увертюра и антракты к драме «Псковитянка». Работа над «Хованщиной». Поездка в Москву. Знакомство с М.П.Беляевым. «Ночь на Лысой горе». Концерт для фортепиано. «Тамара».

При составлении программы концертов Русского музыкального общества Направник обратился ко мне с вопросом —что из моих вещей желал бы я слышать исполненным в этих концертах? Я указал на только что написанную «Сказку» и дал партитуру ее Направнику. Через несколько времени последний предложил мне самому продирижировать мою пьесу. Я согласился. В одном из первых концертов этого сезона «Сказка» была поставлена на программу. Я дирижировал[297]. Исполнение было бы вполне успешно, если б становившийся болезненно-нервным в то время концертмейстер Пиккель не выскочил без всякой причины при вступлении скрипок dvsb конце пьесы и не спутал бы тем самым других скрипачей. Однако скрипачи быстро поправились, и ошибка была почти что не замечена слушателями. Помимо этого эпизода, исполнением я остался доволен, равно как и самой пьесой звучавшей колоритно и блестяще. В общем «Сказка» несомненно напоминает собой стиль «Снегурочки», так как сочинена одновременно с послед, ней. Удивительно, что публика до сих пор с трудом понимает истинный смысл программы «Сказки», отыскивая в ней кота на цепи, ходящего вокруг дуба, или все сказочные эпизоды, намеченные Пушкиным в его прологе к «Руслану и Людмиле», послужившем поводом к моей «Сказке». Пушкин, вкратце перечисляя элементы русского сказочного эпоса, входившие в рассказы чудесного кота, говорит:

Одну я помню, сказку эту

Теперь поведаю я свету, и рассказывает сказку о Руслане и

Людмиле. Я же рассказываю свою музыкальную сказку. Рассказывая музыкальную сказку и приводя пушкинский пролог, тем самым показываю, что сказка моя, во-первых русская, во-вторых, волшебная, как бы одна из подслушанных и запомненных мною сказок чудесного кота. Тем не менее, я отнюдь не взялся изображать ней все, намеченное Пушкиным в прологе, как и он не помещает всего этого в сказке о Руслане. Пусть всякий ищет в моей сказке лишь те эпизоды, какие представятся его воображению, а не требует с меня помещения всего перечисленного в пушкинском прологе. Стараться же усмотреть в моей сказке кота, рассказывавшего эту самую сказку, — по меньшей мере неосновательно. Приведенные выше два стиха Пушкина напечатаны в программе моей «Сказки» курсивом, в отличие от прочих стихов, и тем самым мною на них обращено внимание слушателей. Но этого не поняли и слушатели, и критика, толковавшая «Сказку» мою вкривь и вкось и, конечно, как водится, ее не одобрившая. В общем, у публики «Сказка» имела достаточный успех.

В сезон 1880/81 года[298] я в третий раз посетил Москву ради Шостаковского, в концерте которого дирижировал. Концертов Беспл. муз. школы объявлено было на этот сезон четыре в зале Городского кредитного общества. Предполагавшуюся программу этих четырех концертов теперь не упомню; из них состоялся только первый концерт 3 февраля 1881 года с участием Кросса и Стравинского. Последний пел «Спящего рыцаря» Шумана, оркестрованного А.Р.Бернгардом (хотя оркестровка его была значительно переделана мною), и «Паладина» Даргомыжского в инструментовке А.К.Лядова. Из оркестровых пьес я исполнял «Антара» и «Римский карнавал» Берлиоза —обе удачно. Из хоровых пьес исполнен был хор «Поражение Сенахериба» Мусоргского[299]. Он присутствовал на этом концерте и выходил на вызовы публики.

Концерт этот был последним, в котором при жизни Мусоргского исполнялось его произведение. Приблизительно через месяц он был помещен в сухопутный госпиталь вследствие припадка белой горячки. Устроил его и лечил доктор Л.Б.Бертенсон. Узнав о приключившейся с Мусоргским беде, мы —Бородин, Стасов, я и многие другие —стали посещать больного. Посещала его и жена моя и сестра ее А.Н.Молас. Он был страшно слаб, изменился, поседел. Радуясь нашему посещению, он иногда разговаривал с нами вполне нормально, но вдруг переходил в безумный бред. Так длилось несколько времени; наконец 16 марта ночью он скончался, по-видимому, от паралича сердца. Его крепкий организм оказался весь

расшатанным от губительного действия вина. Накануне смерти днем мы все близкие ему друзья были у него, сидели довольно долго и беседовали с ним.

Похоронили его, как известно, в Александро-Невской лавре. Я и В.В.Стасов много хлопотали по случаю его похорон.

По смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня для приведения их в порядок, окончания и приготовления к изданию. Во время последней болезни Мусоргского, по настоянию В.В.Стасова и с согласия композитора, Т.И.Филиппов был избран и утвержден его душеприказчиком с мыслью, дабы в случае смерти не было задержки и каких-либо помех для издания со стороны родственников покойного. Брат Мусоргского Филарет Петрович был жив; о нем мало имелось сведений, его отношение к судьбе сочинений Модеста Петровича не могло быть известно; поэтому самое лучшее было избрать душеприказчика среди незаинтересованных поклонников композитора. Таковым был Т.И.Филиппов. Последний немедленно вошел в соглашение с фирмою Бесселя, которой и передал все сочинения Мусоргского для издания и которая обязалась сделать это полностью и по возможности в наискорейшем времени. Вознаграждения фирма не давала никакого[300]. Я же взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для сего пригодными, передать их фирме Бесселя безвозмездно. В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга. Оставались: не вполне оконченная и неоркестрованная (за малыми исключениями) «Хованщина»; эскизы некоторых частей «Сорочинской ярмарки» (отдельно песни Хиври и Параси были уже напечатаны), довольно много романсов, новейшие и из старинных —все оконченные; хоры —«Поражение Сенахериба», «Иисус Навин», хор из «Эдипа», хор девушек из «Саламбо»; «Ночь на Лысой горе» в нескольких видах; оркестровые —Скерцо B-dur, Интермеццо h-moll и Марш (tro ala turca) As-dur; разные записи песен, юношеские наброски и сонатное allegro C-dur старинных времен. Все это было в крайне несовершенном виде; встречались нелепые, бессвязные гармонии, безобразное голосоведение, иногда поразительно нелогичная модуляция, иногда удручающее отсутствие ее, неудачная инструментовка оркестровых вещей, в общем, какой-то дерзкий, самомнящий дилетантизм, порою моменты технической ловкости и умелости, а чаще полной технической немощи. При всем том, в большинстве случаев, сочинения эти были так талантливы, своеобразны, так много вносили нового и живого, что издание их являлось необходимым. Но издание без упорядочения умелой

рукой не имело бы никакого смысла, кроме биографическо-исторического. Если сочинениям Мусоргского суждено прожить непоблекнувшими 50 лет со смерти автора, когда все сочинения его станут достоянием любого издателя, то такое археологически точное издание всегда может быть сделано, так как рукописи после меня поступили в Публичную библиотеку. В настоящее же время необходимо было издание для исполнения, для практически-художественных целей, для ознакомления с его громадным талантом, а не для изучения его личности и художественных грехов. О работах моих над «Хованщиной» и «Ночью на Лысой горе» я упомяну несколько позже, в свое время; об остальном считаю достаточным только что высказанного, к чему прибавлю лишь, что все эти сочинения, за исключением никуда не пригодившихся набросков, пересмотрены, отделаны, переоркестрованы, переложены для фортепиано мною и переписанные моей рукой сдавались по мере приготовления Бесселю, где и печатались под моей редакцией и при моей корректуре.

Из концертов Бесплатной музыкальной школы, как я уже говорил, состоялся только первый, остальные три пришлось отменить по случаю траура вследствие убиения государя Александра Николаевича. С воцарением императора Александра совершились новые назначения в административном мире.

Директором театров назначен был И.А.Всеволожский. Я заявил дирекций об имеющейся у меня готовой «Снегурочке». Направника и артистов я познакомил с моей оперой, сыграв ее им в фойе Мариинского театра. В общем все они робко одобряли оперу Направник мялся и отмалчивался, но все-таки сказал что опера эта, благодаря отсутствию драмы, «мертвая» и успеха иметь она не может, однако против постановки ее ничего не имел. Опера была принята к постановке в будущем сезоне директором, с очевидным намереньем последнего блеснуть на первых порах своего управления хорошей постановкой. Издание было продано мной Бесселю; клавиры гравировались, оркестровая партитура издавалась литографически, партии списывались дирекцией. Хоры стали разучивать с весны.

Постоянное вмешательство Балакирева и давление в делах Беспл. муз. школы стало к тому времени для меня несносным. Мне казалось —и это было верно, — что ему самому хочется стать во главе ее. Ко всему этому я был крайне занят сочинениями Мусоргского, предвиделись занятия постановкой «Снегурочки», и я решился отказаться от директорства в Бесплатной школе, мотивируя отказ, конечно, лишь недостатком времени. Балакирев в первую минуту немного ощетинился на меня, сказав, что таким

образом я как бы заставляю его взяться за школу. Я возразил, что это будет весьма желательно. Немедленно Беспл. муз. школа, поднеся мне подобающий адрес, обратилась к Балакиреву. Он согласился и с той поры вновь на несколько лет стал в ряды действующей музыкальной армии.

???[301]

На лето[302] семья моя переехала на дачу в Таицы. где поместилась совместно с В.Ф.Пургольдом, Ахшарумовыми и Моласами; а я, получив командировку от морского министерства, направился в Николаев[303].

Целью поездки моей, согласно запросу Николаевского портового начальства, был осмотр черноморского портового музыкального хора, переделанного иною семь лет тому назад из медного в смешанный. Хор этот я нашел в достаточном порядке; исполнение было исправное. В Николаеве меня радушно встретило семейство Небольсина. Меня поместили, как и в первый раз, в так называемом дворце на берегу Ингула. Предполагался концерт в одном из городских садов под моим управлением. Между прочими пьесами я переложил на этот раз для духового хора всю сцену заговора из «Гугенотов». Некоторые пьесы из репертуара моих кронштадтских концертов я тоже назначил в программу. Начались усердные репетиции —по две в день. В концерте принимали участие и певчие, хотя их было недостаточное число, чтобы состязаться с духовым оркестром. Наконец состоялся концерт, прошедший благополучно, и его повторение[304]. В это время ко мне приехала Надежда Николаевна и, покончив все дела с музыкой морского ведомства, я вместе с нею поехал через Одессу в Крым.

Основавшись в Ялте, в гостинице «Россия», мы совершали всевозможные прогулки и поездки по Южному берегу. В Ялте оказалось довольно много знакомых: София Владимировна Фортунато (дочь В.В.Стасова) с семейством, управлявшая гостиницей «Россия», П.И.Бларамберг с женою, Серова и наконец (нечаянная встреча!) П.А.Зеленый, бывший командир клипера «Алмаз», с женою (г-жею Волжинскою в первом браке). Однажды все это общество предприняло пикник на Яйлу, в котором участвовали и мы. У Фортунато мы познакомились с семейством Анастасьевых, владельцев небольшого имения в Магараче, которых тоже однажды посетили и вместе с ними осматривали Никитский сад. День этот памятен мне тем, что вечером на возвратном пути от Анастасьевых близ Ай-Даниля, в коляску нашу подсел старший Фортунато с товарищем своим Феликсом

Михайловичем Блуменфельдом, молодым человеком лет 18, которого он тут же познакомил с нами. Наш милый новый знакомый оказался бойким, подающие надежды пианистом и щедро одаренной музыкальной натурой. В продолжение нескольких дней мы постоянно видались с ним у Фортунато в гостинице «Россия». В салоне гостиницы имелся хороший рояль, и мне пришлось не один раз сыграть среди ялтинских знакомых отрывки из всех тогда интересовавшей «Снегурочки». Феликс слушал, по-видимому с восхищением.

Из Ялты, через Алушту и Чатырдаг, мы проехали в коляске в Симферополь и Севастополь. В Севастопо ле, сев на пароход, направились в Константинополь где пробыли три дня. Обратный путь наш был через Одессу. При переезде через Черное море мы выдери ли сильный шторм. По старой памяти меня вовсе не укачивало. Проездом на север побывали в Киеве, а возвратясь в Петербург, остаток лета провели в Таицах.

В течение лета 1881 года[305] я ничего не сочинял. Работы мои заключались лишь в некоторых аранжировках для духового оркестра, сделанных в Николаеве для концерта, и в корректурах литографировавшейся в это время партитуры «Снегурочки». С переезда в Петербург главным занятием моим в течение всего сезона 1881/82 года были сочинения Мусоргского, с которыми работы было не мало.

Бесплатная музыкальная школа была уже под управлением Балакирева, а в Русском музыкальном обществе случился следующий эпизод. В газете (кажется, в «СПб ведомостях») неожиданно появилась статья Н.Ф.Соловьева, в то время уже профессора консерватории, с нападками на деятельность Направника как дирижера симфонических концертов Общества. По прочтении этой статьи Э.Ф.Направник счел нужным наотрез отказаться от управления концертами Русского музыкального общества. Концерты остались без дирижера. Дирекция предложила К.Ю.Давыдову взять управление концертами на себя. Давыдов как бы уступая настояниям, согласился, хотя сам, конечно, был в восторге. Так как во всем происшедшем эпизоде предполагалась, судя по разговорам, какая-то интрига и оркестр был, казалось, недоброжелательно настроен вследствие устранения от дела своего начальника, то К.Ю.Давыдов относился к своему первому выходу очень боязливо, опасаясь каких-нибудь протестов. Поэтому он счел полезным обратиться ко мне как к лицу, стоявшему вне подозревавшейся интриги, и просил меня начать концерт моей увертюрой на русские темы, после чего публика, уже несколько привыкнув, что Направника заменила некая новая личность, должна была отнестись спокойно и к

появлению за дирижерским пультом Давыдова. Расчет был верен или все предполагавшееся было плодом одной лишь мнительности Давыдова, но я благополучно продирижировал свою увертюру, а затем обошелся благополучно и весь концерт[306]. До конца сезона во главе концертов остался Карл Юльевич.

* * *

В декабре начались оркестровые репетиции «Снегурочки». Направник к тому времени уже настоял на многих сокращениях оперы. Насилу мне удалось отстоять целость масленицы и хора цветов. Ариетта Снегурочки (g-moll) в действии, ариетта Купавы, вторая каватина царя —«Уходит день веселый» —и многое по мелочам в продолжение всей оперы было пропущено. Искажен был также финал действия. Что делать! Приходилось терпеть. Ведь письменного условия, в котором дирекция обязалась бы не делать купюр, не было. Декорации готовы, ноты переписаны на счет дирекции; наконец, где же в другом месте опера может быть еще поставлена, как не на императорском театре?

В первый раз в моей жизни пришлось столкнуться с вопросом о купюрах. «Псковитянка» и «Майская ночь» —оперы короткие, и разговора о купюрах при постановке не было; купюры в «Майской ночи» были сделаны позже первого представления. «Снегурочка» —опера действительно длинная, а антракты, по традициям императорских театров, большие. Говорили, что в длине антрактов замешана выгода театрального буфета; затягивать же спектакль за полночь не принято. Где тут прати противу рожна?

Партии в опере моей были распределены так Снегурочка — Велинская, Весна —Каменская, Купава —Макарова, Лель — талантливая Бичурина, Берендей —Васильев 3-й, Мизгирь — Прянишников, Мороз —Стравинский, Бермята —Корякин и т. д. Все пели охотно. Мельников, назначенный тоже на партию Мизгиря, как-то от нее уклонился. На спевках я аккомпанировал сам; одну из спевок я делал даже самостоятельно, без Направника. Последний на корректурных оркестровых репетициях был, по обыкновению, великолепен, а на общих репетициях —требователен, но сух. Надежда Николаевна частенько бывала со мною на репетициях, будучи беременной на последних днях, но чувствуя себя вполне бодрой. В ночь после одной из последних репетиций, на которой она присутствовала (в полночь 13 января), родился сын —Володя.

«Снегурочка» была дана в первый раз 29 января[307]. Надежда Николаевна, не вставшая еще с постели, была в отчаянии, что ей не суждено присутствовать на первом представлении моей оперы. По этому случаю я тоже был расстроен и даже, выпив через меру много вина за обедом, пришел на первое представление мрачный и равнодушный ко всему происходившему. Я держался все время за кулисами, а время от времени уходил в режиссерскую и не слушал своей оперы. На вызовы я выходил. Опера прошла с успехом. Мне поднесли венок.

Ко второму представлению Надежда Николаевна оправилась, встала и со всевозможными предосторожностями была в театре. Я был в духе. Опера продолжала нравиться, но сделана была еще купюра: по настоянию Прянишникова, которому хотелось кончать действие сценой Мизгиря, чтобы сорвать рукоплескания, было отменено заключительное трио (Купава, Снегурочка и Лель), и действие оканчивалось на Мизгире, причем Прянишников получал рукоплесканий отнюдь не более прежнего. Публике более всего нравились: каватина Берендея и третья песня Леля. Их обыкновенно повторяли, а песню Леля исполняли и по три раза. Случалось, что повторяли и гимн берендеев, и первую песню Леля, и арию Снегурочки в прологе. Эти повторения и невообразимо длинные антракты (перед V действием антракт тянулся от 35 до 40 минут) затягивали оперу с 7 1/2 часов почти что до полуночи.

Критика, как водится, отнеслась к «Снегурочке» мало сочувственно. Упреки в отсутствии драматизма, в скудости мелодической изобретательности, сказавшейся в пристрастии моем к заимствованию народных мелодий, упреки в недостаточной самостоятельности вообще, признание за мной способностей только симфониста, а не оперного композитора сыпались на меня в газетных рецензиях. Не отставал от прочих и Кюи, лавировавший так и сяк, чтобы, сохраняя приличие, по возможности не одобрить мою оперу. Пускался в ход также известный рецензентский прием, которым настоящее сочинение унижалось на счет прежних, порицавшихся в свое время не менее настоящего. Замечательно, между тем, с какой теплотой, вниманием и восхищением относился Кюи в те времена к сочинениям Направника и как сдержанно и как бы условно одобрительно к моим. Отзывы рецензентов, как и прежде, мало раздражали меня; более всего досадно мне было на Кюи и как-то стыдно за него.

Балакирев, после долгого промежутка, выступил вновь дирижером оркестра в первом концерте Бесплатной музыкальной школы с 5-й симфонией Бетховена[308]. Как дирижер он мне

показался самым обыкновенным, неискусно ведшим репетиции. Прежнее обаяние исчезло для меня навсегда. В публике он имел успех, как вновь возвратившийся к деятельности.

???[309]

Развивавшийся не по дням, а по часам 16-летний Саша Глазунов к тому времени окончил свою 1-ю симфонию E-dur (посвященную мне). 17 марта во втором концерте Бесплатной музыкальной школы она была исполнена под управлением Балакирева. То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей молодой русской школы. Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме симфония имела большой успех. Стасов шумел и гудел вовсю. Публика была поражена, когда перед нею на вызовы предстал автор в гимназической форме. И.А.Помазанский поднес ему венок с курьезной надписью «Александру Глазунову —Герману и Казенёву» (Герман и Казенен были известные в то время «профессора магии», дававшие представления в Петербурге). Со стороны критиков не обошлось без шипения. Были и карикатуры с изображением Глазунова в виде грудного ребенка. Плелись сплетни, уверявшие, что симфония написана не им, а заказана богатыми родителями «известно кому» и т. д. в таком же роде. Симфонией этой открылся ряд самостоятельных произведений высокоталантливого художника и неутомимого работника, произведений, мало-помалу распространившихся и в Западной Европе и ставших лучшими украшениями современной музыкальной литературы.

В том же концерте для заключения был сыгран мой «Садко». На этот раз Балакирев попросту провалил его. При переходе ко второй части он показал перемену темпа на такт раньше. Одни инструменты вступили, другие нет. Произошла невообразимая каша. С этих пор Балакирев свое правило —дирижировать всегда наизусть —сдал в отставку.

В концертах Бесплатной музыкальной школы этого сезона выступает молодой талантливый пианист Лавров и бледною тенью мелькает московский пианист Мельгунов, сухой теоретик и составитель варварского сборника русских песен. В ту пору Балакирев носился с Мельгуновым, как с писаной торбой.

С осени сезона 1881/82 года наш новый знакомый Ф.М.Блуменфельд появился в Петербурге и поступил в консерваторию к профессору Штейну.

Состав кружка, бывавшего в нашем доме, был приблизительно такой: Бородин, В.В.Стасов, Глазунов,

Блуменфельд. К ним следует присоединить еще В.Н.Ильинского, студента Медицинской академии, талантливейшего певца-баритона, превосходного исполнителя произведений Мусоргского. Приблизительно в это время в нашем кружке стал появляться М.М.Ипполитов-Иванов, кончивший консерваторию по классу теории композиции, мой ученик, подававший надежды стать талантливым композитором, вскоре женившийся на певице В.М.Зарудной (прекрасное сопрано). И муж, и жена спустя много лет стали профессорами Московской консерватории.

Кюи почти совсем не посещал наш круг, держась особняком. Балакирев приходил очень редко. Придет, поиграет что-нибудь, да и уйдет пораньше. По уходе его все вздохнут свободнее; начинается оживленная беседа и наигрыванье новых или только что задуманных сочинений и проч. В последние годы, кроме Ипполитова-Иванова, по моему классу окончили консерваторию А.С.Аренский и ГАКазаченко, первый —впоследствии известный и талантливый наш композитор, второй —композитор и хормейстер имп. Русской оперы. Оба названные мои ученика во время работы над «Снегурочкой» любезно помогли мне при составлении переложении моей оперы для фортепиано и голосов. Кстати скажу, что Аренский когда он был еще учеником моего класса, написал —отчасти как свободную, отчасти как классную работу —несколько нумеров из «Воеводы» (Сон на Волге) по Островскому, впоследствии вошедших в состав его оперы на этот сюжет. Как теперь помню, как он играл мне в классе сцену у моста, колыбельную и проч В промежутке между работою над сочинениями Мусоргского[310] из партитуры 2-й редакции «Псковитянки» были мною изъяты инструментальные антракты — перед вечем, перед сценой с Ольгой и, наконец, последний с музыкою Николы и калик перехожих. К ним я прибавил игру в бабки, представлявшую собой чисто инструментальное скерцо, и увертюру к прологу. Все это я несколько переинструментовал заменив натуральные валторны и трубы хроматическими, и, собрав вместе, решился назвать Увертюрой и Антрактами к драме Мея «Псковитянка». Сделал я это на том основании, что, с одной стороны, всякая надежда на постановку «Псковитянки» была потеряна, с другой —я был недоволен второй редакцией «Псковитянки». В первой редакции я пострадал от недостаточности знаний, во второй —от их избытка и неуменья управлять ими. Я чувствовал, что вторая редакция должна быть сокращена и переработана еще раз, что настоящий, желательный вид «Псковитянки» лежит где-то посередине между первой и второй редакцией и что я пока не в состоянии его отыскать. Между тем инструментальные нумера второй редакции

представляли интерес. Поэтому я и поступил с ними вышеприведенным способом. Получилась пьеса вроде антрактов «Холмского» или «Эгмонта».

Ле-то 1882 года[311] мы проводили опять в милом Стелёве. Погода большею частью была прекрасная и ле-то грозовое. На этот раз все время уходило на ра боту над «Хованщиной»[312]. Много приходилось перебывать, сокращать и присочинять. В и действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену. В V действии, напротив, многого не хватало совсем, а многое было лишь в самых черновых записях. Хор раскольников с ударами колокола перед самосожжением, написанный автором в варварских пустых квартах и квинтах, я совершенно переделал, так как первоначальный вид был невозможен. Для последнего хора существовала только мелодия (записанная от каких-то раскольников Л.И.Карманной и сообщеная ею Мусоргскому). Воспользовавшись данной мелодией, я сочинил весь хор целиком, причем сопровождающая фигура оркестра (разгорающийся костер) сочинена мною. Для одного из монологов Досифея в V действии я заимствовал музыку целиком из действия. Вариации песни Марфы в III действии значительно изменены и обработаны иной, равно и хор «Пререкохом и препрехом!». Я говорил уже, что Мусоргский, часто несдержанный и распущенный в своих модуляциях, иногда, наоборот, продолжительное время не мог вылезти из одной тональности, что приводило сочинение к величайшей вялости и однотонности. В данном случае во второй половине третьего действия, с момента входа подьячего, он оставался безвыходно до конца действия в строе es-moll. Это было невыносимо и ничем не обосновано, так как весь этот кусок несомненно подразделяется на два отдела —сцену подьячего и обращение стрельцов к старику Хованскому. Первую часть я оставил в es-moll, как в оригинале, а вторую переложил в d-moll. Вышло и целесообразнее и разнообразнее. Части оперы, инструментованные автором, я переоркестровал и, надеюсь, к лучшему. Все прочее инструментовалось также мною; я же делал и переложение. К концу лета вся работа над «Хованщиной» не могла быть кончена, и дописывал я ее в Петербурге.

Перед переездом в Питер я сочинил музыку на пушкинского «Анчара» для баса. Сочинением остался не вполне доволен, и пролежало оно у меня в полной неизвестности впредь до 1897 года[313].

Во второй половине лета мы с женою ездили недели на две в Москву. В Москве была в то время всероссийская выставка, на которой, между прочим, предполагались симфонические

концерты от московской дирекции Русского музыкального общества. Место директора консерватории, за смертью Н.Г.Рубинштейна, занимал Н.А.Губерт. Взяв на себя устройство выставочных концертов, он пригласил меня дирижировать двумя. Программа требовалась исключительно русская. Я согласился. Таким образом, состоялась моя поездка в Москву из Стелёва[314]. В двух концерту под моим управлением были даны между прочими вещами, которых всех не упомню, «Антар», 1-я симфония Глазунова, отрывки из «Князя Игоря» (Стравинский), ария «И жар, и зной» (Бичурина), фортепианный концерт Чайковского (Лавров) и фортепианная фантазия на русские темы Направника (Тиманова)[315]. Все прошло хорошо и имело успех. Саша Глазунов приехал также нарочно для этих концертов[316]. Перед началом репетиции симфонии ко мне подошел высокий и красивый господин, с которым я не раз встречался в Петербурге, но знаком не был. Он отрекомендовался, назвав себя Митрофаном Петровичем Беляевым, и попросил позволения присутствовать на всех репетициях. М.П.Беляев был страстный любитель музыки, совершенно плененный симфонией Глазунова при первом исполнении ее в Бесплатной школе и нарочно приехавший для нее в Москву. С этого момента началось мое знакомство с этим замечательным человеком, имевшим впоследствии такое огромное значение для русской музыки.

С.Н.Кругликов, бывший деятель Бесплатной школы, переселившись года два тому назад в Москву, не покидал меня и Глазунова во все наше пребывание в Москве. Глазунов, Кругликов и я с Надеждой Николаевной проводили время весьма приятно, деля его между репетициями, осмотром выставки и прогулками по Москве. Довольные своей поездкой, мы возвратились в Стелёво, где во время нашего отсутствия за детьми присматривали моя мать и брат жены Николай Николаевич, проживавшие с нами все лето[317].

В сезоне 1882/83 года я продолжал работу над «Хованщиной» и другими сочинениями Мусоргского[318]. Не давалась мне только «Ночь на Лысой горе». Сочиненная первоначально в 60-х годах под влиянием листовского «Danse macabre» для фортепиано с сопровождением оркестра, пьеса эта (называвшаяся в то время «Ивановой ночью» и подвергшаяся суровой и справедливой критике Балакирева) была надолго совершенно заброшена автором и лежала без движения среди его «d'nacheve». При сочинении гедеоновской «Млады» Мусоргский воспользовался имеющимся в «Ночи» материалом и, введя туда пение, написал сцену Чернобога на горе Триглаве. Это был второй вид той же пьесы по существу[319]. Третий вид ее образовался при сочинении

«Сорочйнской ярмарки», когда Мусоргскому пришла странная и несуразная мысль заставить парубка, ни с того ни с сего, увидеть шабаш чертовщины во сне, что должно было составить некое сценическое интермеццо, отнюдь не вяжущееся со всем остальным сценариумом «Сорочйнской ярмарки». На этот раз пьеса оканчивалась звоном колокола деревенской церкви, при звуках которого испуганная нечистая сила исчезала. Успокоение и рассвет были построены на теме самого парубка, видевшего фантастическое сновидение. При работе над пьесой Мусоргского я воспользовался последним вариантом для заключения сочинения. Итак, первый вид пьесы был solo фортепиано с оркестром, второй и третий вид —вокальное произведение, и притом сценическое (не оркестрованное). Ни один из видов этих не годился для издания и исполнения. Я решился создать из материала Мусоргского инструментальную пьесу, сохранив в ней все, что было лучшего и связного у автора, и добавляя своего по возможности менее. Надо было создать форму, в которую уложились бы наилучшим способом мысли Мусоргского. Задача была трудная, удовлетворительно разрешить которую мне не удавалось в течение двух лет, между тем как с другими сочинениями Мусоргского я справился сравнительно легко. Не давались мне ни форма, ни модуляции, ни оркестровка, и пьеса лежала без движения до следующего года. Работа же над прочими сочинениями покойного друга двигалась. Двигалось и издание их у Бесселя под моей редакцией.

К сочинениям моим, набросанным в течение этого сезона[320], следует отнести эскиз фортепианного концерта cs-moll на русскую тему, избранную не без балакиревского совета. По всем приемам концерт выходил сколком с концертов Листа. Тем не менее звучал он довольно красиво и в смысле фортепианной фактуры оказывался вполне удовлетворительным, чем немало удивлял Балакирева, которому концерт мой нравился. Он никак не ожидал от меня, пианиста, уменья сочинить что-либо вполне по-фортепианному. Помнится, что однажды между мной и Балакиревым произошла небольшая стычка по поводу какой-то подробности в моем концерте. Но стычка эта не охладила его к моему сочинению. Я толком не припомню, когда именно пришла мне первая мысль взяться за фортепианный концерт и когда концерт был окончательно готов и инструментован.

В концертах Бесплатной музыкальной школы этого сезона была дана, наконец, оконченная знаменитая «Тамара». Сочинение прекрасное, интересное но показавшееся несколько тяжелым, сшитым из кусков и не без суховатых моментов. Обаяния прежних импровизаций конца 60-х годов уже не было. Да и не могло быть

иначе: пьеса сочинялась более 15 лет (конечно, с перерывами). В 15 лет весь организм человека до последней клеточки переменяется, может быть, несколько раз. Балакирев 80-х годов не был Балакиревым 60-х…

???[321]

Глава XIX
1883–1886

Придворная капелла. Организация инструментального и регентского классов. Упразднение должности инспектора хоров морского ведомства. Беляевские «пятницы». Женитьба А.К.Лядова. Учебник гармонии. М.П.Беляев — издатель. Репетиция в Петропавловском училище. Переработка симфонии C-dur. Начало Русских симфонических концертов. Поездка на Кавказ.

Перемены, возникшие со вступлением на престол Александра, коснулись и Придворной капеллы, директором которой был Бахметев. Последний получил отставку. Положение капеллы и штаты ее были выработаны вновь. Начальником капеллы сделан граф С.Д.Шереметев (даже и не дилетант в музыкалном искусстве). Должность эта была как бы только представительная и почетная, а в действительности дело возлагалось на управляющего капеллой и его помощника. Управляющим Шереметев избрал Балакирева, а последний своим помощником —меня. Таинственная нить такого неожиданного назначения была в руках Т.И.Филиппова, бывшего тогда государственным контролером, и обер-прокурора Победоносцева. Балакирев —Филиппов —гр. Шереметев —связь этих людей была на почве религиозности, православия и остатков славянофильства. Далее следовали Саблер и Победоносцев, Самарин, пожалуй, и Катков —древние устои самодержавия и православия. Собственно музыка играла незначительную роль в назНачении Балакирева; тем не менее, нить привела к нему действительно замечательному музыканту. Балакирев же, не чувствуя под собой никакой теоретической и педагогической почвы, взял себе в помощники меня как окунувшегося в теоретическую и педагогическую деятельность в консерватории. В феврале 1883 года состоялось мое назначение помощником управляющего Придворной капеллой[322].

Вступив в капеллу, Балакирев и я решительно не знали, как приняться за новое дело. Хор капеллы был превосходный. Четыре

учителя: Смирнов, Азеев, Сырбулов и Копылов были люди знающие и опытные. Исстари, со времен Бортнянского, налаженное дело церковного пения шло прекрасно. Но инструментальные классы для мальчиков и их воспитание и научное образование были ниже всякой критики. Взрослые певчие, получавшие жалованье и квартиры на правах чиновников, более или менее благодушествовали. Безграмотных же мальчиков, забитых и невоспитанных, кое-как обучаемых скрипке, виолончели или фортепиано, при спадении с голоса большею частью постигала печальная участь. Их увольняли из капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны, невежественных и не приученных к труду. Из них выходили писцы, прислуга, провинциальные певчие, а в лучших случаях невежественные регенты или мелкие чиновники. Многие спивались и пропадали.

???[323]

Первою нашею мыслью было, конечно, упорядочить их воспитание и образование, сделать из наиболее способных к музыке хороших оркестровых музыкантов или регентов и обеспечить им в будущем кусок хлеба. В первую весну нашего начальствования в капелле сделать это было немыслимо, и нам оставалось лишь присматриваться. Преподавателями музыкальных предметов в капелле были: Кременецкий скрипка, Маркус —виолончель, Жданов —контрабас, Гольдштейн — фортепиано и древний Иосиф Гунке —теория музыки. Гольдштейн, талантливый пианист был не особенно усердным преподавателем. Балакирев (непримиримый юдофоб), возненавидев Гольштейна за еврейское происхождение, устранил его первую же весну. Устранил он также итальянца Кавалли, преподававшего сольное пение взрослым певчим. Упомянутые преподающие на первое время ни кем заменены не были.

15 мая назначена была коронация государя Александра. Капелла в полном составе поехала в Москву, а с нею вместе Балакирев и я. В Москве пришлось пробыть нам около трех недель[324]. Сначала приготовления к празднику, потом въезд государя, сама коронация и напоследок освящение храма Спасителя.

Капелла помещалась в Кремле, а я с Балакиревым жили в Большой московской гостинице. В сущности, лично у меня не было никакого дела. Заняты были певчие и их учителя, а на Балакиреве лежали хозяйственные и административные обязанности. Облаченные в мундиры придворного ведомства, мы

присутствовали на коронации в Успенском соборе стоя на клиросах: Балакирев на правом, я на левом. Возле меня стоял художник Крамской, назначенный для наброска картины торжества. Это был единственный в соборе человек во фраке, остальные все были в мундирах. Обряд совершался торжественно.

Торжественно сошло и освящение храма рождества Спасителя, причем в самый важный момент богослужения — раздергивания завесы —исполнялось песнопение моего изделия в несколько тактов восьми или чуть ли не десятиголосного контрапункта, которое для данного случая заставил меня сочинить Балакирев. После исполнения в Москве этого песнопения я так и не видал никогда его партитуры и совершенно забыл его. Вероятно, в Придворной капелле где-нибудь таковая и обретается3.

Вернувшись с капеллою в Петербург, я переехал на летнее время в Таицы.

Ле-то 1883 года[325] протекло для меня непроизводительно в смысле сочинения. Капелла помещалась летом в Старом Петергофе в английском дворце. Частые поездки туда отнимали довольно много времени. Я занимался с малолетними певчими чем только мог: первоначальной игрой на фортепиано, элементарной теорией, прослушиванием их скрипичных и виолончельных уроков, лишь бы приучить их к сколько-нибудь правильным занятиям, к серьезному взгляду на их музыкальную будущность и возбудить в них охоту и любовь к искусству. Дома я, сколько мне помнится, составлял проекты будущей организации музыкальных классов, пробовал себя в набросках некоторых духовных песнопений и отчасти обдумывал переделки моей 3-й симфонии C-dur, которой был крайне неудовлетворен. Для развлечения ездил с женою и сыном Мишей на Иматру[326]. С осени 1883 года мы переменили квартиру, на которой прожили 10 лет. При увеличении семейства она стала нам неровна, и мы переехали на Владимирскую, угол Колокольной.

Вся деятельность моя в течение этого сезона направлялась к тому, чтобы упорядочить ход музыкальных классов в Придворной капелле при прежних средствах и преподавателях и, обдумав и выработав ясную программу, основать с будущего учебного сезона инструментальный и регентский классы капеллы на новых началах. Об инструментальном классе мною уже было говорено выше; что же касается до регентского класса, то такового раньше в капелле не существовало. Молодые люди, желавшие кое-чему научиться и получить регентский аттестат, приезжали большею частью изнутри России в капеллу, назначались для обучения премудростям к одному из четырех учителей духовного пения.

Позанявшись у учителя и сдав экзамен по весьма шаткой и неопределенной программе, они получали желаемый аттестат и отправлялись на все четыре стороны. Весь строй учебного дела, как по инструментальному классу, так и по регентской специальности, установленный автором «Боже, царя храни»[327], никуда не годился. Надо было все переделать или, лучше сказать, создать новое. В этом направлении и были устремлены все мои мысли и намерения этого года[328].

В одном из концертов Русского музыкального общества, шедших под управлением А.Г.Рубинштейна, я дирижировал по его приглашению увертюрой и антрактами к драме «Псковитянка», о которых упоминал выше[329]. В концерте Беспл. школы 27 февраля 1884 года исполнялся в 1-й раз мой фортепианный концерт Н.СЛавровым, и в этом же концерте давались отрывки из «Хованщины» в моей обработке и оркестровке.

С весны 1884 года я был уволен от должности инспектора музыкантских хоров морского ведомств Новый управляющий морским министерством Шестаков, вместе с введением служебного ценза, предпринял различные реформы. К одной из таковых полезных реформ следует причислить и упразднение должности инспектора музыкантских хоров[330]. Соответствующая должность в гвардии продолжалась считаться необходимой, морским же музыкантам предоставлялось играть как бог на душу послал, так как хором стал заведовать какой-то адъютант морского штаба. Итак, государственная служба моя сосредоточилась исключительно в капелле, т. е. в придворном ведомстве[331].

М.П.Беляев, страстный любитель музыки, в особенности камерной, сам будучи альтистом и усердным игрецом квартетов, издавна начал собирать у себя в доме еженедельно по пятницам вечером своих друзей, завзятых квартетистов. Вечер обыкновенно начинался с квартета Гайдна, затем шел Моцарт, далее Бетховен и наконец какой-нибудь квартет из послебетховенской музыки. Квартеты каждого автора неукоснительно чередовались в порядке их нумерации. Если в нынешнюю пятницу исполнялся 1-й квартет Гайдна, то в следующую —2-й и т. д. Дойдя до последнего, принимались снова за первый. К зиме 1883/84 года беляевские «пятницы» стали довольно многолюдны. Кроме его обычных квартетистов —доктора Гельбке, проф. Гезехуса, инженера Эвальда (сам М.П. участвовал в квартете как альтист), — их стали посещать Глазунов, Бородин, Лядов, Дютш и многие другие. Я тоже сделался посетителем беляевских пятниц. Вечера были интересные. Квартеты Гайдна, Моцарта и первые бетховенские

исполнялись весьма недурно. Более новые —похуже, а иногда и очень дурно, хотя ноты квартетисты читали весьма бойко. С появлением на «пятницах» нашего кружка репертуар их порасширился; стали исполняться для ознакомления с ними квартеты новейших времен. Саша Глазунов, сочинявший свой первый квартет D-dur, пробовал его в беляевские пятницы. Впоследствии все его квартеты и квартетные сюиты, еще даже не сочиненные целиком, уже проигрывались у Беляева, совершенно влюбленного в талант молодого композитора. Кроме собственных произведений, сколько различных вещей переложил Глазунов для беляевского квартета! И фуги Баха, и песни Грига, и многое другое. Беляевские пятницы стали очень оживленны и никогда не отменялись. Если один из квартетистов заболевал, Беляев доставал кого-нибудь для замещения. Сам Беляев никогда болен не был. Состав квартета первоначально был несколько иной. Виолончелистом был некто Никольский, первую скрипку играл Гезехус, вторую не помню кто. Гельбке появился несколько позже, Никольского сменил Эвальд, а Гезехус перешел на вторую, альт — Беляев[332]. В вышеупомянутом составе квартет просуществовал много лет, пока смерть не унесла радушного хозяина.

По окончании музыки, в первом часу ночи садились ужинать. Ужин бывал сытный и с обильными возлияниями. Иногда после ужина Глазунов или кто-нибудь другой играли на фортепиано что-нибудь свое новое, только что сочиненное или только что аранжированное, в 4 руки. Расходились поздно, в 3-м часу. Некоторые, не удовольствовавшись выпитым за ужином, распростившись с хозяином, уходили, не говоря дурного слова, в ресторан, где «продолжали». Иногда после ужина, во время музыки, появлялась на столе одна-другая бутылка шампанского, которую немедленно распивали, чтобы «вспрыснуть» новое сочинение.

С течением времени, в последующие годы «пятницы» становились все многолюднее. Стали бывать окончивший консерваторию Феликс Блуменфельд и брат его Сигизмунд. К квартетной музыке прибавились и трио, и квинтеты, и т. п. с фортепиано. Появлялись и другие пианисты, иногда заезжие. Консерваторская молодежь, окончившая у меня курс, тоже стала посещать беляевские пятницы. Объявилось много скрипачей. Ал. К.Глазунов, поигрывавший на виолончели, тоже принимал участие в квинтетах, секстетах и октетах. Усилились и возлияния за ужином. Появился и Вержбилович. Но об этом после.

Лядов, уже бывший в то время преподавателем в консерватории, в сезон 1883/84 года женился. Помню, как за несколько времени до свадьбы, однажды утром в консерватории

он сказал мне о своем намерении и как мы в это утро ушли из консерватории и чуть не до обеда пробродили вдвоем по городу, разговаривая по душе по поводу предстоящей перемены в его жизни. Тем не менее, однако, когда мы с Надеждой

Николаевной выразили ему желание познакомиться впоследствии с его женой, чудак отказал нам наотрез. Он сказал, что желает, чтобы с женитьбой его ничто не переменилось в отношениях с его музыкальными друзьями. Домашним его кругом будет круг близких и знакомых его жены, а для друзей по искусству он желает остаться по-прежнему как бы на положении холостяка. С женитьбой его желаемое им положение так и установилось: никого из близких ему музыкантов и друзей по искусству он не познакомил с женой. Всюду бывал один, даже в концертах и в театре. Изредка навещая его, я никогда не видал его жены, так как меня он принимал у себя в кабинете, тщательно запирая двери в другие комнаты. От природы любопытный Беляев не выдержал и однажды, зная, что Анатолия нет дома, позвонил, вызвал жену, чтобы передать через нее какой-то пустяк ее мужу, и, отрекомендовавшись, познакомился с нею. Тем не менее, дальнейшее знакомство не поддержалось. Впоследствии, через много лет, к его семейству получили доступ Лавров, Беляев, Глазунов, Соколов и Витоль. Мы же с Надеждой Николаевной, несмотря на сохранившиеся всю жизнь дружеские отношения к умному, милому и талантливейшему человеку, никогда жены его не видали.

Взяв на себя, после вышедшего из капеллы престарелого Гунке, класс гармонии, я крайне заинтересовался преподаванием этого предмета. Система Чайковского, учебника которого я держался при частных уроках, меня не удовлетворяла. Постоянно беседуя с Анатолием об этом предмете, я познакомился с его системой и приемами преподавания и задумал написать учебник гармонии по совершенно новой системе в смысле педагогических приемов и последовательности изложения. В сущности, система Лядова выросла из системы его профессора Ю.И.Иогансена. моя —из лядовской. В основу гармонии брались 4 гаммы: мажорная и минорная —натуральные и мажорная и минорная — гармонические. Первые упражнения состояли в гармонизации верхних мелодий и басов с помощью одних лишь главных трезвучий: тонического, доминантового и субдоминантового и их обращений. При таком небольшом запасе аккордов правила голосоведения оказывались весьма точными. Упражнениями над гармонизацией мелодии, с помощью одних главных ступеней, в ученике воспитывалось чувство ритмического и гармонического равновесия и стремления к тонике. Впоследствии к главным

трезвучиям присоединялись постепенно побочные, домицантсептаккорд и прочие септаккордаы. Цифрованный бас был совершенно устранен; напротив, к упражнениям в гармонизации мелодий и басов прибавлялось самостоятельное сочинение предложений из того же гармонического материала. Далее шла модуляция, ученье о которой основывалось на сродстве строев и модуляционном плане, а не на внешней связи чуждых друг другу аккордов по общим тонам. Модуляция оказывалась, таким образом, всегда естественной и логичной. После модуляции шли задержания, проходящие, вспомогательные ноты и все прочие приемы фигурации. Под конец —учение о хроматически видоизмененных аккордах и ложных последовательностях. До начала лета я лишь обдумывал, но не писал своего учебника[333] и пробовал педагогические приемы гармонии на учениках капеллы со значительным успехом.

Весною 1884 года мною была переделана и переоркестрована моя 1-я симфония, причем главная тональность ее была изменена из es-moll в e-moll[334]. Мне казалось, что это юношеское и наивное для настоящего времени сочинение мое, при условии упорядочения технической стороны, могло бы войти в репертуар ученических и любительских оркестров и сослужить им службу. Впоследствии я увидел, что несколько ошибся в расчетах: время наступило другое, и ученические и любительские оркестры стали тяготеть к симфониям Чайковского, Глазунова и к моим вещам более современного склада, чем мое первое произведение. Тем не менее, фирма Бессель с удовольствием принялась за издание моей 1-й симфонии в партитуре и голосах.

В этом году в консерватории по моему классу окончили — Е.Рыб и Н.А.Соколов. Первый —впоследствии преподаватель теории музыки в Киеве, второй —талантливый композитор и педагог в С.-Петербурге[335].

Ле-то 1884 года мы проводили по-прежнему в Танцах. 13 июня у нас родилась дочь Надя.

Как и в предыдущее лето, раза по два в неделю я ездил в Петергоф к малолетним певчим, продолжая занятия с ними и приступив к образованию ученического или скорее детского струнного оркестра, для которого сделал несколько легких переложений, преимущественно отрывков из опер Глинки, например: «Как мать убили», «Ты не плачь, сиротинушка» и т. п. [336] Сидя в Таицах, я принялся за составление учебника гармонии, который к началу осени оказался готовым и изданным литографским способом с помощью моего помощника по библиотеке капеллы певчего Г.В.Иваницкого, переписывавшего учебник литографскими чернилами.

Сверх того, я работал над моей оркестровой симфониеттой a-moll, переделанной из первых трех частей квартета на русские темы. Четвертою частью квартета (на церковную тему из молебна) я так и не воспользовался[337].

С переездом в город и началом учебного года инструментальный и регентский классы капеллы были мною окончательно организованы. Преподавателем скрипки был приглашен П.А.Краснокутский, фортепиано —А.В.Рейхард, гармонии и элементарной теории для регентского класса —А. К.Лядов, а впоследствии Н.А.Соколов и М.Р.Щиглев. Кроме того, преподавали прежние учителя, а также СА.Смирнов Е.С.Азеев и А.А.Копылов (скрипка, фортепиано, церковное пение и устав). Гармонию в инструментальном классе преподавал я; я же занимался и с оркестровым классом (пока исключительно смычковым), но делавшим уже значительные успехи.

Штаты капеллы были новые, и денежные средства ее увеличились. Одним из концертов Русского музыкального общества приглашен был дирижировать я. Между прочими пьесами исполнялась в 1-й раз увертюра cs-moll талантливого Ляпунова[338], молодого композитора, любимца Балакирева, окончившего незадолго перед тем Московскую консерваторию и появившегося в недавнее время в Петербурге.

Моя 1-я симфония e-moll была проиграна в том же сезоне студенческим оркестром Петербургского университета под управлением Дютша[339].

Восхищенный блестящим началом композиторской деятельности Глазунова, М.П.Беляев предложил ему издать его первую симфонию E-dur в партитуре, оркестровых голосах и переложении в 4 руки на его, Беляева, счет. Несмотря на некоторое сопротивление Балакирева, уговаривавшего Сашу не соглашаться на это, так как Беляев не был до сих пор ни нотным торговцем, ни издателем, Глазунов, вследствие настояний М.П., уступил ему. Беляев, снесясь с фирмою Редера в Лейпциге, приступил к изданию, и симфония молодого композитора послужила началом почтенной и замечательной издательской деятельности М.П., основавшего навеки нерушимую фирму «М.П.Беляев, Лейпциг» для издания произведений русских композиторов. За симфонией последовали в постепенном порядке все появлявшиеся сочинения Глазунова, мой фортепианный концерт, «Сказка», увертюра на русские темы и т. д.; за мной последовали Бородин, Лядов, Кюи; далее стали примыкать и другие молодые композиторы, и дело разрасталось не по дням, а по часам. Согласно основному принципу Митрофана Петровича, ни одно сочинение не приобреталось даром, как это делается

зачастую другими издательскими фирмами. Всякое оркестровое или камерное сочинение издавалось не иначе как в партитуре, голосах и 4-ручном переложении. С авторами М.П. был точен и требователен: взыскательный относительно исправности корректуры, он уплачивал авторский гонорар лишь по окончании второй корректуры. В выборе сочинений для издания М.П. руководился вначале собственным вкусом и большей или меньшей авторитетностью имен авторов. Впоследствии, когда появилось много молодых авторов, желающих быть изданными его фирмою, он стал советоваться со мною, с Сашею и Анатолием, образовав из нас уже постоянную официальную музыкальную комиссию при своей фирме. Для сбыта своих изданий М.П. сошелся с магазином И.И.Юргенсона, а для управления издательскими делами в Лейпциге пригласил опытное лицо — Г.Шеффера.

В сезон 1884/85 года Беляев, сгорая желанием прослушать еще раз первую симфонию и нетерпением познакомиться с только что сочиненною Глазуновым оркестрового сюитою, затеял устроить в зале Петропавловского училища оркестровую репетицию этих произведений[340]. Оперный оркестр был собран, приглашены были кое-кто из близких делу людей: Глазуновы, жена моя, В.В.Стасов и другие. Дирижировать должны были Дютш и автор. Саша готов был взяться за это; но я, хорошо видевший, что Саша к дирижерскому делу не готов и может легко уронить себя в глазах оркестра, отсоветовал ему выступать пока в качестве дирижера и убедил в этом и М.П.Бе ляева. Репетицию эту продирижировал я с Дютшем пополам. Все удалось как нельзя лучше. Один из нумеров сюиты «Восточная пляска», весьма странный и дикий, по настоянию моему был пропущен; все же прочее шло сполна. Автор, Беляев и слушатели были довольны. Репетиция эта послужила основою русских симфонических концертов начатых Беляевы, в следующем сезоне[341].

Поглощенный деятельностью в регентском и инструментальном классах капеллы в этом сезоне, как и в предыдущем, я мало помышлял о собственной композиторской деятельности. Тем не менее, я стал подумывать о переработке моей третьей симфонии C-dur, первую часть которой мне удалось закончить в течение следующего лета.

Ле-то 1885 года[342] мы снова проводили в Танцах Поездки в Петергоф для посещения капеллы, обработка симфонии, сочинение и гармонизация некоторых духовных песнопений и занятие музыкальными формами наполняли мое время. Сколько помнится во время поездок в капеллу я посещая Глазуновых живших в то ле-то на даче в Старом Петергофе. В ту пору Саша

стал весьма сильно интересоваться духовыми инструментами. У него завелись кларнет, валторна, тромбон и еще что-то. На валторне он даже брал уроки у Франке —первого валторниста оперного оркестра, а на прочих инструментах и виолончели упражнялся самоучкой. Для лучшего знакомства с духовыми инструментами в этих упражнениях принимал участие и я. Верхом моих успехов в игре на кларнете в последующие годы было исполнение на этом инструменте партии второй скрипки квартета Глинки, причем первую скрипку играл Дютш, виолончель —Глазунов, а альт, как помнится, — Витоль.

С начала сезона 1885/86 года[343] началась перестройка здания придворной капеллы, а сама капелла, всем своим составом, была временно переведена в частный дом на Миллионной улице. Помещение было тесное и неудобное. Основанные с прошлого сезона регентские классы принуждены были поместиться надворном здании, перестроенном из бывшей конюшни. Оркестровый класс помещался в спальнях малолетних певчих. Тем не менее, дело шло успешно. В регентском классе было уже много приходящих учеников, преимущественно из полковых певчих, а в инструментальном классе я начал вводить мало-помалу духовые инструменты, для которых были приглашены преподаватели из придворного оркестра и из оперы.

Первое время ученики духовых инструментов, конечно, еще не могли участвовать в оркестровом классе, но смычковые уже значительно подвинулись и начинали играть сносно более или менее трудные вещи. Иногда для совместной игры я приглашал духовые из полкового оркестра, и таким способом являлась возможность исполнения симфоний Гайдна и Бетховена в их настоящем виде. Однажды мне удалось проиграть довольно чисто с моим оркестровым классом только что наоркестрованную первую часть моей симфонии C-dur. Присутствовал Бородин и остался весьма доволен[344].

Ганс фон-Бюлов, дирижировавший концертами Русского музыкального общества в этом сезоне, был весьма любезен со мною, Глазуновым, Бородиным и Кюи и исполнял наши сочинения. Из моих был им сыгран «Антар», причем на репетиции он почему-то капризничал и раздражался на оркестр и в раздражении предлагал мне продирижировать вместо него. Я, конечно, отказался. Вскоре Бюлов успокоился и отлично провел «Антара»[345].

М.П.Беляев устроивший в прошлом сезоне репетицию сочинений Глазунова при интимном кружке слушателей, в настоящем сезоне задумал дать на свой риск уже концерт публичный и на этот раз не из одних глазуновских сочинений.

Концерт состоялся в зале Дворянского собрания. Дирижером был Г.О.Дютш.

Между прочим исполнялся мой концерт, а из сочинений Глазунова только что оконченный «Стенька Разин». Публики было не особенно много, тем не менее Беляев был доволен[346].

Из других музыкальных событий этого сезона отмечу весьма приличное исполнение в первый раз «Хованщины» Мусоргского любителями Драматического кружка под управлением Гольдштейна. Опера понравилась и прошла раза 3 или 4[347].

Занятиями моими в течение этого сезона были составление «Всенощной» совместно с учителями Придворной капеллы Смирновым, Азеевым, Копыловым и Сырбуловым; приготовление моего учебника гармонии к изданию печатным, а не литографским способом, как первое издание, а также продолжение оркестровки и переработки 3-й симфонии. Из учеников моих по консерватории окончили курс И.И.Витоль, А.А.Петров и Антипов. Последний, несмотря на несомненный свой талант, по недостатку деятельности и свойственной ему распущенности, не успел бы кончить заданного ему экзаменационного Allegro, если б не помог ему втихомолку Глазунов, наоркестровавший за него его сочинение. Глазунов сделал это исключительно для собственной практики, а автор, по наивности, остался убежденным в том, что он и сам бы наоркестровал не хуже, да только времени не хватило. Все сие осталось втайне; сочинение звучало прекрасно и впоследствии было издано Беляевым, которому, впрочем, секрет был хорошо известен.

Прошлогодняя репетиция глазуновских сочинений и концерт, устроенный Беляевым в этом сезоне, зародили во мне мысль, что несколько ежегодных концертов из русских сочинений были бы весьма желательны, так как число русских оркестровых произведений возрастало, а помещение их в программы концертов Русского музыкального общества и других всегда представляло затруднение. Я поделился своею мыслью с Беляевым; она ему полюбилась, и со следующего сезона он решил начать ряд ежегодных концертов исключительно из русских сочинений под управлением моим и Дютша, назвав их Русскими симфоническими концертами.

Переселившись на ле-то в Таицы[348] и оставив детей на попечение их бабушки, я и Надежда Николаевна предприняли поездку на Кавказ. Доехав до Нижнего по железной дороге, мы сели на пароход и спустились до Царицына; отсюда переехали в Калач и на пароходе по Дону, где раз десять становились на мель, доплыли до Ростова, а оттуда по железной дороге через станцию

Минеральные воды прибыли в Железноводск, где и поселились на некоторое время. Лечения нам никакого предписано не было[349], и мы проводили время в прекрасных прогулках по окрестностям, на Железную гору, Бештау и проч. Посетив также Пятигорск с Машуком и Кисловодск и добравшись до Владикавказа, мы проехали военно-грузинскую дорогу до Тифлиса в коляске. Несколько дней мы провели в Тифлисе, заехали в Боржом, потом сели на пароход в Батуме, направились в Крым, в Ялту, и через Симферополь на Лозовую, а оттуда, побывав в имении у проживавшего там М.М.Ипполитова-Иванова, направились обратно в Петербург и Таицы. В общем, путешествие заняло около двух месяцев и было чрезвычайно приятно и интересно. Волга, Кавказ, Черное море, Крым и много достопримечательного оставили лучшие впечатления. Помню, что на Лозовой из газет мы узнали о смерти Фр. Листа. Во время пребывания в Железноводске я немного занимался обработкою 3-й симфонии, но окончил ее только в Танцах и частью по переезде оттуда в Петербург в течение следующего сезона[350].

Глава XX
1886–1888

Русские симфонические концерты. Фантазия для скрипки. Кончина А.П.Бородина. Сравнение Балакиревского кружка с Беляевским. Оркестровка «Князя Игоря». Сочинение «Каприччио» и исполнение его. «Шехеразада». «Воскресная увертюра».

Мысль о Русских симфонических концертах осуществилась в сезоне 1886/87 года. В зале Кононова М.П.Беляевым даны были четыре концерта —15, 22, 29 октября и 5 ноября. Из них первый и третий под моим управлением, а второй и четвертый под управлением Г.О.Дютша. Публики было не особенно много, но достаточно, и концерты имели если не материальный, то нравственный успех. Между прочими пьесами мне удалась особенно скрипичная симфония Бородина, которой я с особенной тщательностью занялся на этот раз, предварительно расставив в париях многочисленные и тонкие оттенки. Автор был, я помню, в восхищении.

Долго неудававшаяся мне оркестровка «Ночи на Лысой горе» наконец была окончена к концертам этого сезона, и вещь эта, данная мною в первом концерте, удалась как нельзя более и возбудила дружный bs. Пришлось только заменить тамтамом колокол. Он был выбран мною в колокольной лавке, а в зале оказался нестройным вследствие изменения температуры.

Докончив обработку 3-й симфонии, заинтересованный скрипичной техникой, с которой я в то время довольно близко познакомился в инструментальном классе, я возымел мысль сочинить что-нибудь виртуозное для скрипки с оркестром. Взяв две русские темы, я сочинил на них фантазию и посвятил П.А.Краснокутскому, преподавателю скрипки в капелле, которому был обязан многими разъяснениями по части скрипичной техники. Фантазию эту я пробовал с оркестром учеников капеллы, к этому времени уже сделавших значительные успехи. Оставшись доволен своей пьесой, я задумал написать еще виртуозную скрипичную пьесу с оркестром на испанские темы, но, сделав некоторый набросок ее, оставил эту мысль, предпочитая написать впоследствии на эти же темы пьесу оркестровую с виртуозной

инструментовкой. Следует упомянуть также о совместном сочинении квартета на тему B-la-ef к именинам Митрофана Петровича, которые справлялись при собрании многочисленных друзей его и сопровождались богатырским обедом и богатырской попойкой. Как известно, в квартете этом первая часть принадлежит мне, скерцо —Лядову, серенада —Бородину и финал —Глазунову. Квартет был сыгран перед обедом, и именинник был в полном восхищении от нашего сюрприза.

Рано утром, в необычный час, 16 февраля 1887 года я был удивлен приходом ко мне В.В.Стасова. Владимир Васильевич был сам не свой. «Знаете ли что, — сказал он взволнованно, — Бородин скончался». Бородин скончался накануне поздно вечером, скоропостижно, мгновенно. Веселый и оживленный, среди собравшихся у него гостей, разговаривая с кемто, он упал недвижимым, мертвым. Екатерина Сергеевна находилась в эту зиму в Москве. Не стану говорить, как меня и всех близких ему поразила эта неожиданная смерть. Немедленно возникла мысль: что делать с неоконченной оперой «Князь Игорь» и прочими неизданными и неоконченными сочинениями? Вместе со Стасовым я тотчас поехал на квартиру покойного и забрал к себе все его музыкальные рукописи.

После похорон Александра Порфирьевича на кладбище Невского монастыря я вместе с Глазуновым разобрал все рукописи, и мы порешили докончить, наинструментовать, привести в порядок все оставшееся после А.П. и приготовить все к изданию приступить к которому решил М.П.Беляев. На первом же месте был недоконченный «Князь Игорь». Некоторые нумера его, как первый хор, половецкая пляска, плач Ярославны, речитатив и песня Владимира Галицкого, ария Кончака, арии Кончаковны и кн. Владимира Игоревича, а также финальный хор, были окончены и оркестрованы автором; многое другое существовало в виде законченных фортепианных набросков, прочее же было лишь в отрывочных набросках, а многое и вовсе не существовало. Для и действий (в половецком стане) не было надлежащего либретто и даже сценариума, а были только отдельные стихи и музыкальные наброски или законченные, но не связанные между собой нумера. Содержание этих действий я твердо знал из бесед и совместных обсуждений с Бородиным, хотя многое в проектах он изменял, отменял и вновь вставлял. Менее всего сочиненной музыки оказывалось в III акте. Между мною и Глазуновым было решено так: он досочинит все недостающее в акте и запишет на память увертюру, наигранную много раз автором, а я наоркеструю, досочиню и приведу в систему все остальное, недоделанное и неоркестрованное Бородиным. Сообщая друг другу свои

намерения и советуясь обо всех подробностях, мы принялись с Глазуновым за нашу работу, начиная с весны. Из прочих сочинений Бородина главное место занимали две части из неоконченной симфонии. Для части имелось незаписанное изложение тем, которое Глазунов помнил наизусть; для части предполагалось записанное пятидольное скерцо для смычкового квартета без трио; для последнего автором предназначался один из не вошедших в оперу материалов —рассказ купцов.

Из концертов сезона 1886/87 года упомяну о концерте, данном Бесплатн. муз. школой под управлением Балакирева в память Фр. Листа[351]. Дирижерство Балакирева далеко не представляло для нас того обаяния, каковое мы испытывали в прежние, давние времена. Кто изменился —Балакирев или мы? Я полагаю, что мы. Мы выросли, научились, воспитались, насмотрелись и наслушались; Балакирев же остался на месте, если не попятился немного назад.

Но кто были мы в 80-х годах? В 60-х и 70-х это был балакиревский кружок, сначала под его абсолютным главенством, затем мало-помалу освобождавшийся от этого и приобретавший большую самостоятельность в лице своих отдельных членов. Кружок этот, получивший ироническое название «могучей кучки», составляли: Балакирев, Кюи, Бородин, Мусоргский, я, позже Ан. Лядов и, до некоторой степени, Лодыженский. Непременного члена кружка В.В.Стасова, как не музыканта по спецмальности, я ставлю особо. Наш кружок 80-х годов, особенно начиная со второй их половины, уже не балакиревский, а беляевский кружок. Первый группировался около Балакирева, как старшего члена и учителя своего, второй —около Беляева, как мецената, издателя, устроителя концертов и хлебосола. Мусорского уже не было на свете; в 1887 году за ним последовал и Бородин. Лодыженский исчез, получив назначение по службе Министерства иностранных дел в славянские земли, и совершенно забросил музыкальные занятия. Кюи, хотя и поддерживал хорошие отношения с Беляевским кружком, тем не менее, держался особо и в стороне, тяготея более к заграничным, парижским и бельгийским музыкальным деятелям с помощью графини Мерси Аржанто. Балакирев же, как бывший глава рассыпавшегося кружка своего, никаких общений с беляевским кружком не допускал, по-видимому, презирая его. С самим же Беляевым его отношения были более чем холодные, вследствие несогласия последнего поддерживать концерты Бесплатной школы, а также вследствие некоторых недоразумений по части издательских дел. Невоспитанный и несдержанный на язык, М.А. сыпал всевозможными насмешками по адресу Беляева. Однажды в

разговоре со мной в капелле он назвал его Болваном Петровичем, — так что я принужден был его остановить и попросить не говорить со мною таким образом о человеке, которого я уважаю и с которым близок. Насмешливое отношение Балакирева к Беляеву скоро стало переходить в нескрываемую неприязнь к нему, ко всему кружку и всем его делам, и начиная с 90-х годов все отношения между беляевским кружком и Балакиревым порвались. К Балакиреву бесповоротно примкнул С.М.Ляпунов, всецело подпавший под его влияние и ставший скоро какой-то фотографией со своего оригинала. Отношения Балакирева к Кюи стали тоже довольно далекими, со мной же он был несколько ближе по причине совместной службы в капелле. Итак, «могучая кучка» распалась безвозвратно. Связующими звеньями между прежним балакиревским и вновь зародившимся беляевским кружком были Бородин, я и Лядов, а за смертью Бородина —я с Лядовым вдвоем. Глазунова за связующее звено считать нельзя, так как появление его на сцену совпадает со временем распада «могучей кучки».

Со второй половины 80-х годов нас или беляевский кружок составляли: я, Глазунов, Лядов, Дютш, Фел. Блуменфельд, брат его Сигизмунд (талантливый певец, аккомпаниатор и композитор романсов); далее, по мере окончания консерватории, появлялись Н.А. Соколов, Антипов, Витоль и другие, о которых речь будет в свое время. Маститый В.В.Стасов сохранял всегда хорошие и близкие отношения и к новому кружку, но влияние его в нем было уже не то, что в кружке Балакирева.

Можно ли считать беляевский кружок продолжением балакиревского, была ли между тем и другим известная доля сходства и в чем состояло различие, помимо изменения с течением времени его личного состава? Сходство, указывавшее на то, что кружок беляевский есть продолжение балакиревского, кроме соединительных звеньев в лице моем и Лядова, заключалось в общей и тому и другому передовитости, прогрессивности; но кружок Балакирева соответствовал периоду бури и натиска в развитии русской музыки, кружок Беляева — периоду спокойного шествия вия вперед; балакиревский был революционный, беляевский же —прогрессивный. Балакиревский состоял, за вычетом ничего не выполнявшего Лодыженского и позже появившегося Лядова, из пяти членов: Балакирева, Кюи, Мусоргского, Бородина и меня (французы до сих пор оставили за нами наименование «les cnq»). Беляевский кружок был многочисленный и с течением времени разрастался. Все пятеро членов первого были признаны впоследствии за крупных представителей русского музыкального творчества; второй по

составу был разнообразен: тут были и крупные композиторские значительные дарования, и даже вовсе не сочинители, а дирижеры, как, например, Дютш, или исполнители —Н.С.Лавров. Балакиревский кружок состоял из слабых по технике музыкантов, почти любителей, прокладывавших дорогу вперед исключительно силой творческих талантов, силой, иногда заменявшей им технику, а иногда, как зачастую у Мусоргского, недостаточной для того, чтобы скрыть ее недочеты.

Кружок беляевский, напротив, состоял из композиторов и музыкантов, технически образованных и воспитанных. Кружок Балакирева вел начало интересующей его музыки только с Бетховена; кружок Беляева уважал не только своих музыкальных отцов, но дедов и прадедов, восходя до Палестрины. Кружок балакиревский признавал почти исключительно оркестр, фортепиано, хор и голосовые соло с оркестром, игнорируя камерную музыку, голосовой ансамбль (за исключением оперного дуэта), хор a cappella и смычковое соло; беляевский кружок смотрел на эти формы шире. Балакиревский был исключителен и нетерпим; беляевский —являлся более снисходительным и эклектичным. Балакиревскийне хотел учиться, но прокладывал дорогу вперед, надеясь на свои силы, успевая в этом и научаясь; беляевский —учился, придавая техническому совершенству громадное значение, а дорогу вперед тоже прокладывал, но менее быстро и более прочно. Балакиревский кружок ненавидел Вагнера и тщился не обращать на него внимания; беляевский — присматривался и прислушивался к Вагнеру с интересом, любознательностью и уважением. Отношения первого кружка к своему главе были отношения учеников к учителю и старшему брату, слабевшие по мере возмужалости каждого из младших, о чем мною было говорено неоднократно; Беляев же не был главою своего кружка, он был скорее его центром. Как мог Беляев сделаться этим центром и в чем была, его притягательная сила? Беляев был богатый торговый гость, немножко самодур, но притом честный, добрый, откровенный до резкости, иногда даже до грубости прямой человек, в сердце которого были, несомненно, даже нежные струны, радушный хозяин и хлебосол. Но не широкое радушие и возможность прикармливания были его притягательной силой. Таковой была, помимо симпатичных нравственных сторон его существа, беззаветная его любовь и преданность музыке. Заинтересовавшись русской школой через знакомство с талантом Глазунова, он отдался покровительству и делу ее распространения всецело. Он был меценат, но не меценат-барин, бросающий деньги на искусство по своему капризу и, в сущности, не делающий для него ничего. Конечно, не будь он

богатым, он не мог бы сделать для искусства того, что он сделал, но в этом деле он стал сразу на благородную, твердую почву. Он сделался предпринимателем концертов и издателем русской музыки без всяких расчетов на какую-либо для себя выгоду, а, напротив, жертвуя на это огромные деньги, притом скрывая до последней возможности свое имя. Основанные им Русские симфонические концерты оказались впоследствии учреждением с навсегда обеспеченным существованием, а издательская фирма «M.P.Belaeff, Lepzg» стала одной из уважаемых и известнейших европейских фирм с подобным же обеспечением на вечные времена.

Итак, к Беляеву привлекали —его личность, преданность искусству и его деньги не сами по себе, а как средство, примененное им к возвышенной и бескорыстной цели, что и делало его притягательным центром нового кружка музыкантов, имевшего лишь некоторую наследственную связь с прежней «могучей кучкой».

В силу вещей чисто музыкальным главою беляевского кружка оказывался я. Я был значительно старше других его членов по возрасту (но моложе Беляева лет на 8); я был общим учителем членов кружка, в большинстве случаев кончивших консерваторию под моим руководством или хотя бы несколько у меня поучившихся. Глазунов учился у меня немного и вскоре перешел на отношения моего младшего товарища. Лядов, Дютш, Соколов, Витоль и другие, будучи в консерватории учениками Ю.И.Иогансена включительно до фуги, стали моими учениками по инструментовке и свободному сочинению. Несколько позже я стал вести своих учеников, начиная с гармонии, следовательно таковые, как Черепнин, Золотарев и другие, оказывались моими учениками уже к всецело. Таковым главою кружка признавал меня и сам Беляев, во всем советуясь со мною и указывая на меня всем членам как на их главу. В начале образования беляевского кружка и в начале своей свободной деятельности каждый из молодых композиторов кружка обыкновенно первому мне показывал свое новое произведение и пользовался моей критикой и советами. По мере же приобретения ими самостоятельности в творчестве, не обладая балакиревскою исключительностью и деспотизмом или, быть может, попросту будучи более всеядным, я старался менее и менее оказывать на бывших своих учеников какое-либо давление или влияние и радовался на их вырабатывающуюся самостоятельность. В 90-х годах мало-помалу мое главенство начали разделять со мною Глазунов и Лядов, образовав со смертью М.П. по завещанию его, Попечительный совет по управлению издательством, концертами и проч. Но об

этом речь будет в своем месте, равно как и о подробностях отношений членов кружка между собою и Беляевым мною рассказывается —как всегда —попутно воспоминаниям, в их последовательности.

* * *

Концерты Русского музыкального общества переходили в последние годы то от Рубинштейна к приезжим дирижерам, и в том числе Гансу Бюлову, то обратно к Рубинштейну. Чувствовалось что-то шаткое и неустойчивое. В конце сезона А.Г.Рубинштейн, позвав меня однажды в свой кабинет, предлагал мне дирижирование концертами Русского музыкального общества в следующей сезоне. Я собирался обдумать это предложение, набросав даже черновую программу, но дело на том и остановилось. Рубинштейн как-то замял этот вопрос и не поднимал его в следующем сезоне; вероятно, он был недоволен моей программой или вообще затруднялся положиться на мои силы. Я, конечно, более не заговаривал с ним об этом.

На ле-то 1887 года[352] мы наняли дачу в Лужском уезде, в имении Никольском на берегу озера Нелай. Я усердно работал все ле-то над оркестровкой «Князя Игоря» и успел сделать многое. В середине лета эта работа прервалась на некоторое время: я написал «Испанское каприччио» из набросков предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы[353]. По расчетам моим, «Каприччио» должно было блестеть виртуозностью оркестрового колорита, и я, по-видимому, не ошибся. Работа над оркестровкой «Князя Игоря» шла тоже легко, непринужденно и, по-видимому, удавалась.

В это ле-то было полное солнечное затмение, как бы нарочно совпадая с работой над «Игорем», в прологе которого изображено затмение солнца как дурное предзнаменование для выступавшего на половцев князя Игоря. В Никольском затмение это не произвело впечатления, так как небо было пасмурно, а затмение было рано утром, вскоре после восходя солнца. Наша няня Авдотья Ларионовна даже отрицала факт затмения, считая его за потемнение от хмурого облачного неба.

Наезжая от времени до времени по обязанностям службы в Петергоф, где жили летом малолетние певчие Придворной капеллы, я ночевал обыкновенно у Глазуновых, живших там же на даче. В беседах с Александром Константиновичем обдумывали и обсуждали совместно нашу работу над «Князем Игорем»[354]. В течение сезона 1887/88 года работа над

«Игорем» продолжалась. К делу оркестровки присоединилась необходимость в клавираусцуге, точно согласованном с партитурой. Эту работу взяли на себя: я, Глазунов, Дютш и оба Блуменфельда. Партитура и клавир готовились к изданию, которое взял на себя М.П.Беляев. Вскоре началось печатание и корректуры.

* * *

Новое помещение Придворной капеллы было уже готово, и капелла, покинув свое временное пребывание на Миллионной улице, отпраздновала новоселье. Ко дню именин М.П.Беляева на этот раз была сочинена Глазуновым, Лядовым и мною квартетная сюита «Именины» в трех частях, из коих мне принадлежала третья —Хоровод.

Русские симфонические концерты этого сезона состоялись в числе пяти в Малом театре. За болезнью Г.О.Дютша —всеми дирижировал я. Первый концерт был посвящен памяти Бородина и состоял из его сочинений, между которыми был сыгран в первый раз инструментованный мною летом Половецкий марш из «Кн. Игоря», оказавшийся в высшей степени эффектным [после исполнения этого номера мне поднесен был большой лавровый венок с надписью «за Бородина». В этом же концерте в 1-й раз исполнялись —увертюра к «Кн. Игорю» и две части из неоконченной симфонии a-moll][355].

В одном из следующих концертов было исполнено мое «Испанское каприччио»[356]. На первой репетиции, только что была сыграна первая егочасть (2/4 A-dur), как весь оркестр стал мне аплодировать. Такие же аплодисменты сопровождали и все прочие куски, где то позволяли ферматы. Я попросил оркестр позволить посвятить ему эту пьесу. Общее удовольствие было на это ответом. «Каприччио» игра лось без затруднений и звучало блестяще. В самом конце рте оно было сыграно с таким совершенством и увлечением, с каким не игралось впоследствии даже под управлением Никиша. Пьеса, несмотря на длину, вызвала настоятельный bs. Сложившееся у критиков и публики мнение, что «Каприччио» есть превосходно оркестрованная пьеса —неверно. «Каприччио» —это блестящее сочинение для оркестра. Смена тембров, удачный выбор мелодических рисунков и фигурационных узоров, соответствующий каждому роду инструментов, небольшие виртуозные каденции для инструментов solo, ритм ударных и проч. составляют здесь самую суть сочинения, а не его наряд, т. е. оркестровку. Испанские темы, преимущественно танцевального характера, дали мне богатый матерная для применения разнообразных оркестровых эффектов. В общем, «Каприччио», несомненно, пьеса чисто внешняя, но

притом оживленно-блестящая. Несколько менее удался в ней третий отдел (Alborada Bdur), в котором медные инструменты немного заглушают мелодические, рисунки деревянных духовых, что, однако, весьма исправимо, если дирижер обратит на это внимание и умерит обозначение оттенков силы в медных инструментах, заменив fortssmo простым forte.

Кроме «Каприччио», в Русских симфонических концертах этого сезона исполнялась моя Фантазия для скрипки (П.А.Краснокутским) и Andante из квартета Бородина, переложенное мною для скрипки solo с сопровождением оркестра[357]. Последняя пьеса не привлекла к себе внимания публики и скрипачей, и, по-моему, совершенно незаслуженно.

В январе месяце у нас родилась дочь Маша[358]. В середине зимы среди работ над «Кн. Игорем» и прочим у меня возникла мысль об оркестровой пьесе на сюжет некоторых эпизодов из «Шехеразады», а также об увертюре на темы из Обихода. С таковыми намерениями и соответствующими им музыкальными набросками я и переехал с наступлением лета на дачу со всем семейством в имение Глинки-Маврина Нежговицы, в 18 верстах за Лугой у Черменецкого озера.

В течение лета 1888 года в Нежговицах мною были окончены «Шехеразада» (в четырех частях)[359] и «Светлый праздник», «Воскресная увертюра» на темы из Обихода[360], сверх того, сочинена мазурка для скрипки с небольшим оркестром на польские темы петые моею матерью, которые она слышала и запомнила еще в 30-х годах, когда мой отец был волынским губернатором. Темы эти были знакомы мне с детства, и мысль сочинить на них что-нибудь давно занимала меня[361].

Программою, которою я руководствовался при сочинении «Шехеразады», были отдельные, не связанные друг с другом эпизоды и картины из «Тысячи и одной ночи», разбросанные по всем четырем частям сюиты: море и Синдбадов корабль, фантастический рассказ Календера-царевича, царевич и царевна, багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником[362]. Объединяющею нитью являлись короткие вступления —, и V частей и интермедия в, написанные для скрипки solo и рисующие самое Шехеразаду, как бы рассказывающую грозному султану свои чудесные сказки. Окончательное заключение V части имеет то же художественное значение. Напрасно ищут в сюите моей лейтмотивов, крепко связанных всегда с одними и теми же поэтическими идеями и представлениями. Напротив, в большинстве случаев все эти кажущиеся лейтмотивы не что иное, как чисто музыкальный материал или данные мотивы для симфонической разработки.

Эти данные мотивы проходят и рассыпаются по всем частям сюиты, чередуясь и переплетаясь между собой. Являясь каждый раз при различном освещении, рисуя каждый раз различные черты и выражая различные настроения, те же самые данные мотивы и темы соответствуют всякий раз различным образам, действиям и картинам. Так, например, резко очерченный фанфарный мотив тромбона и трубы с сурдинами, являющийся впервые в рассказе Календера (часть), появляется снова в V части при обрисовке разбивающегося корабля, хотя этот эпизод не имеет связи с рассказом Календера. Главная тема рассказа Календера (h-moll, 3/4) и тема царевны в части (B-dur, clarnetto) в измененном виде и в быстром темпе являются как побочные темы багдадского праздника; между тем из рассказов Тысячи и одной ночи ничего не известно о каком-либо участии этих лиц в празднестве. Унисонная фраза, как бы рисующая грозного мужа Шехеразады в начале сюиты, является как данное в рассказе Календера. в котором, однако, не может быть и речи о султане Шахриаре. Таким образом, развивая совершение свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные, я имел в виду дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера —прием, до известной степени примененный мною в моей «Сказке», в которой музыкальные данные так же мало отличимы от поэтических, как и в — «Шехеразаде». Первоначально я имел даже намерение назвать часть «Шехеразады» —Prelude, — Ballade, — Adago и V —Fnale; но по совету Лядова и других не сделал этого. Нежелательное для меня искание слишком определенной программы в сочинении моем заставило меня впоследствии, при новом издании, уничтожить даже и те намеки на нее. каковые имелись в названиях перед каждой частью, как то: Море, Синдбадов корабль, Рассказ Календера и проч.

При сочинении «Шехеразады» указаниями этими я хотел лишь немного направить фантазию слушателя на ту дорогу, по которой шла моя собственная фантазия, предоставив представления более подробные и частные воле и настроению каждого[363]. Мне хотелось только, чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пьесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы. Почему же, в таком случае, моя сюита носит имя именно Шехеразады? Потому, что с этим именем и с

названием «Тысяча и одна ночь» у всякого связывается представление о Востоке и сказочных чудесах, а, сверх того, некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица, каковым и является нам Шехеразада, занимавшая ими своего грозного супруга.

Довольно длинное, медленное вступление «Воскресной увертюры» на тему «Да воскреснет Бог», чередующуюся с церковной темой «Ангел вопияше», представлялось мне в начале своем как бы пророчеством древнего Исайи о воскресении Христа. Мрачные краски Andante lugubre казались рисующими святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг воскресения, при переходе к Allegro увертюры. Начало Allegro «да бегут от лица его ненавидящие» вело к праздничному настроению православной церковной службы в христову заутреню; трубный торжественный архангельский глас сменялся звуковоспроизведением радостного, почти что плясового колокольного звона, сменяющегося то быстрым дьячковским чтением, то условным напевом чтения священником евангельского благовестия. Обиходная тема «Христос воскресе», представляя как бы побочную партию увертюры, являлась среди трубного гласа и колокольного звона, образуя также и торжественную коду. Таким образом, в увертюре соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее «языческим веселием». Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков в белых ризах и стихарях, поющих в темпе allegro vvo; «пасха красная» и т. д. не переносят воображение в языческие времена? А все эти пасхи и куличи, зажженные свечи… Как все это далеко от философского и социалистического учения Христа! [* Н.А.Соколов —прекрасный, талантливый рассказчик, однажды впоследствии описывал мне сценку: на святой неделе на Владимирской площади полупьяненький мужиченко остановился перед колокольней, на которой трезвонили вовсю; сначала крестился, потом задумался, а потом вдруг пустился в пляс под звуки и ритм трезвона. Поистине духовное веселье!] Вот эту-то легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к каком-то необузданному языческо-религиозному веселию утра светлого воскресения мне хотелось воспроизвести в моей увертюре.

Сообразно с этим я просил графа Голенищева-Кутузова написать программу в стихотворной форме, что он и сделал для меня. Но я, не удовлетворившись его стихами, написал свою программу в прозе, которая и приложена к изданной партитуре. Разумеется, моих взглядов и моего понимания «Светлого праздника» в программе этой я не объяснял, предоставив говорить за меня звукам. Вероятно, звуки эти говорят до некоторой степени о моих чувствах и мыслях, так как некоторых слушателей увертюра моя приводит в недоумение, несмотря на значительную ясность музыки. Во всяком случае, чтобы хотя сколько-нибудь оценить мою увертюру, необходимо, чтобы слушатель хоть раз в жизни побывал у христовой заутрени, да при этом не в домовой церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников, чего в наше время многим интеллигентным слушателям не хватает, а слушателям иных исповеданий и подавно. Я же вынес свои впечатления из детства моего, проведенного у самого Тихвинского монастыря.

«Каприччио», «Шехеразада» и «Воскресная увертюра» заканчивают собой период моей деятельности, в конце которого оркестровка моя достигла значительной степени виртуозности и яркой звучности без вагнеровского влияния, при ограничении себя обыкновенным глинкинским составом оркестра. Эти три сочинения указывают также на значительное уменьшение контрапунктических приемов, замечаемое после «Снегурочки». Исчезающий контрапункт заменяется сильным и виртуозным развитием фигураций, которые поддерживают технический интерес моих сочинений. Такого рода направление длится у меня еще несколько лет; в оркестровке же после названных сочинений замечается перемена, о которой я буду говорить в дальнейшем своем повествовании.

Глава XXI
1888–1892

Постановка «Кольца Нибелунгов». Польский из «Бориса» в новой оркестровке. Русские симфонические концерты. Начало «Млады». Поездка в Париж. Окончание наброска «Млады» и ее оркестровка. Поездка в Брюссель. Семейные невзгоды. 25-летний юбилей. Новые веяния в беляевскам кружке. Постановка «Князя Игоря». Несостоявшаяся постановка «Млады». Переработка «Псковитянки». Переоркестровка «Садко». Знакомства с В.В.Ястребцевым.

В течение сезона 1888/89 года дирекция имп. театров начала водить нас за нос с постановкою «Княза Игоря», который был окончен, издан в представлен по назначению. Водила она нас за нос и в следующий сезон, все почему-то откладывая его постановку.

В середине сезона в оперной жизни Петербурга произошло весьма важное событие: в Мариинском театре появился пражский антрепренер Андж. Нейман с немецкой оперной труппой для постановки вагнеровского «Кольца Нибелунгов» под управлением капельмейстера Мука[364]. Весь музыкальный Петербург был заинтересован. Мы с Глазуновым посещали все репетиции, следя по партитуре. Мук —превосходный капельмейстер —разучивал Вагнера тщательно, наш оркестр старался от всей души и удивлял Мука своей способностью быстро схватывать и усваивать все то, чего он требовал. Вагнеровский способ оркестровки поразил меня и Глазунова, и с этих пор приемы Вагнера стали мало-помалу входить в наш оркестровый обиход. Первым применением его оркестровых приемов и усиленного (в духовом составе) оркестра была моя оркестровка польского из «Бориса Годунова», сделанная для концертного исполнения. В смысле оркестровки польский этот представлял собою одно из наиболее неудачных мест оперы Мусоргского. Оркестрован был он автором в первый раз, для представления польского акта в 1873 году, почти исключительно

для смычковых инструментов. Мусоргский имел несчастную и ничем не оправдываемую мысль подражать «Vngt quatre volons du ro», т. е. оркестру времен композитора Люлли (Людовик XV). Какое имелось отношение этого оркестра ко времени Димитрия Самозванца и к быту тогдашней Польши —понять невозможно. Это было одно из чудачеств Мусоргского. Польский, исполнявшийся в Борисе а 1а «Vngt quatre volons du ro», оказался не эффектен, и к следующему году, т. е. к представлению всей оперы, автор переделал оркестровку. Тем не менее, ничего хорошего не вышло. Между тем, польский по музыке был характерен и красив; поэтому я и взялся сделать из него концертную пьесу, тем более что «Бориса» уже не давали на сцене. Я остановился на этой, в сущности, небольшой своей работе потому, что придаю ей значение своего первого этюда в новой области оркестровки, в которую я с этих пор вступил.

«Кольцо Нибелунгов» дали для нескольких абонементов, но вагнеризм еще не пустил своих корней в петербургскую публику, как это случилось позже с конца 90-х годов.

В сезоне 1888/89 года Русские симфонические концерты под моим управлением были перенесены в Дворянское собрание; их было пять[365]. «Шехеразада» и «Воскресная увертюра» были исполнены с успехом в концертах этого сезона. В качестве дирижера собственных произведений выступил и Глазунов, Первые его пробы в этой области были не блистательны. От природы медленный, неловкий и неуклюжий в движениях, медленно и тихо говоривший, маэстро, по-видимому, оказывал мало способности как вести репетиции, так и влиять на оркестр во время концертного исполнения. Тем не менее, сознание талантливости его сочинений заставляло оркестр не сопротивляться, а, напротив, помогать ему. С каждым выступлением своим, однако, он делал успехи и развязывался как на репетициях, так и в концертах. Практика и великая, несравненная музыкальность его взяли свое, и из него выработался через несколько лет прекрасный исполнитель как собственных, так и чужих произведений, чему помогал также разраставшийся все более и более авторитет его имени. Выступая впервые как дирижер, он был счастливее меня в этом отношении. Он знал оркестр и оркестровку лучше, чем я во время моего первого выступления; сверх того, я мог руководить им и давать ему советы. Пока я не нашел возможным выпустить его как дирижера —он не выступал, несмотря на настояния Беляева. Мне же в мое время никто не помогал и не советовал.

Дирижирование концертами и изучение «Кольца Нибелунгов» не позволяли мне сосредоточиться на сочинении. Кроме

оркестровки польского, я переоркестровал еще свою «Сербскую фантазию» для нового издания, предпринятого Беляевым, перекупившим ее у фирмы Иогансена. Не довольствуясь изданием вновь появлявшихся вещей, Беляев, сверх того, перекупал по возможности права издания на некоторые русские произведения у их издателей. Фирма Битнера охотно уступила ему «Майскую ночь», Иогансена —«Сербскую фантазию» и романсы Мусоргского. Повидимому, фирмы эти брали с него недорого и были рады развязаться с сочинениями, не приносившими им дохода. С фирмой Бессель, однако, вышло иначе.

Автор «Кн. Игоря» имел неосторожность отдать фирме Бесселя 2–3 номера своей оперы с французским переводом графини де Мерси Аржанто. Когда после смерти автора Беляев приобрел право издания оперы, а упомянутые номера оказались уже изданными у Бесселя, то, чтобы выкупить у него эти номера, Беляеву пришлось уплатить Бесселю ровно три тысячи, а Бессель приобрел их у Бородина чуть ли не даром.

В день двухлетней годовщины смерти Бородина вечером в квартире его, занимаемой А.П.Дианиным, преемником Бородина, собрались В.В.Стасов, Глазунов, Лядов, Беляев и я с женою, чтобы провести время вместе в память дорогого человека и проиграть различные наброски для «Млады» и другие, не вошедшие в «Кн. Игоря», не изданные и не приведенные в какой-либо порядок. Между ними был и финал «Млады», изображавший заклинание Морены, наводнение, разрушение храма и апофеоз. Кстати скажу, что музыка наводнения, сочиненная Бородиным для «Млады», одно время предполагалась быть перенесенною в 3-е действие «Князя Игоря». Автор вычитал, что во время бегства Игоря с Овлуром из половецкого стана разлился Дон и помешал половцам преследовать беглецов. Тем не менее, Бородин отбросил эту мысль как лишнюю подробность. На этом основании и мы с Глазуновым при обработке 3-го действия не воспользовались этим материалом.

Пересмотрев набросок этого финала, я порешил его наоркестровать, что и сделал впоследствии. Среди разговоров и воспоминаний о Бородине у Лядова внезапно появилась мысль, что сюжет «Млады» как раз подходит для меня. Он это высказал, и я, недолго думая, сказал ему решительно в ответ: «Да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет». С этой минуты я начал помышлять о предложенном сюжете. Мало-помалу стали приходить и музыкальные мысли, и через несколько дней уже было несомненно, что я сочиняю «Младу». Я решился не стесняться средствами и иметь в виду усиленный оркестр вроде вагнеровского в «Нибелунгах». В.В.Стасов был в восторге от моего

решения и премного шумел. В течение весны сочинение начало подвигаться. Недостающий текст я делал сам.

Летом 1889 года[366] была парижская всемирная выставка. Беляев порешил устроить на ней два симфонических концерта из русской музыки под моим управлением в зале Трокадеро[367]. Снесшись с кем следует, он наладил дело и пригласил меня, Глазунова и пианиста Лаврова ехать с собою. Дети наши под надзором моей матери, опять поместились на даче в Нежговицах, а я и жена вместе с Беляевым, Глазуновым и Лавровым покатили в Париж, имея в виду по окончании концертов возвратиться к семье и провести остальное летнее время в Нежговицах.

Концерты были назначены по субботам 22 и 29 июня нового стиля. По приезде в Париж начались репетиции. Оркестр, оказавшийся прекрасным, достаточно любезным и старательным, взят был у Колонна.

Программа 1-го концерта (22 июня)

1. Увертюра Руслана Глинки
2. В Средней Азии Бородина
3. 1я часть ф-п. концерта Чайковского (Лавров)
4. Ангар Р.-К.
5. Увертюра на р. темы Балакирева
6. Торжественный марш Кюи
7. Пиесы solo (Лавров) Лядова и Кюи
8. Чухонская фантазия Даргомыжского
9. Стенька Разин Глазунова

(Дирижер автор)

Программа 2-го концерта (29 июня)

1. 2я симфония Глазунова

(Дирижер автор)

2. Концерт для ф-п. Р.-К. (Лавров)
3. Камаринская Глинки
4. Половецкий марш и пляски из «Кн. Игоря» Бородина
5. Ночь на Лысой горе Мусоргского
6. Пиесы solo (Лавров) Балакирева, Блуменфельда и Чайковского
7. 1-е Скерцо Лядова
8. Испанское Каприччио Р.-К.

Исполнение в концертах было хорошее; из случайных недочетов припоминаю ошибку гобоиста в V части «Антара». Успех был хороший, аплодировали достаточно, но публики было немного, несмотря на выставочное время и страшное скопление приезжих. Ближайшей причиной этого следует считать недостаточность рекламы. Европа любит рекламу и нуждается в ней, а Беляев был враг всякой рекламы. В то время, когда

рекламы всевозможных учреждений выставлялись на всех углах, выкрикивались всюду, разносились на спинах, печатались в газетах крупным шрифтом, Беляев ограничивался скромными извещениями. Его рассуждения были таковы: всякий, кто интересуется, узнает и придет, а кто не узнает, тот, следовательно, не интересуется, а публика, пришедшая просто от нечего делать, нежелательна. С такими мыслями нельзя было рассчитывать на большую публику. Беляев поплатился большими деньгами —на это он и шел; но русская симфоническая музыка не распространилась и обратила на себя внимание, Европы и Парижа в недостаточной степени, а этого он желать не мог. За этой ближайшей причиной малого успеха концертов, заключавшейся в недостаточности рекламы, лежала другая коренная причина: недостаточное значение русской музыки в глазах иностранцев. Публика неспособна знакомиться с неизвестным; она приветствует лишь известное, знакомое и модное, т. е. тоже известное. Из этого заколдованного круга выводят искусство две вещи: задорная реклама и популярные артисты. Ни того, ни другого на этот раз не было. Единственным практическим последствием русских симфонических концертов на выставке, быть может, было приглашение меня на следующий год в Брюссель, хотя таковое было скорее плодом семян, посеянных там графиней де Мерси Аржанто.

Среди репетиций мы посещали выставку. Были также в честь русских музыкантов и обеды: у Колонна и в какой-то редакции, где после обеда пела какая-то противная, старая, толстая опереточная певица и играли в 4 руки на рояле мое «Каприччио» и «Стенька Разин» гг. Пуньо и Мессаже. Были мы также приглашены на вечер к министру изящных искусств, где между прочими гостями был Массене с певицею Сандерсон и древний Амбруаз Тома. Из музыкальных знакомств, сделанных в Париже, укажу еще на Делиба, г-жу Гольмец, Бурго-Дюкудрэ, Пуньо и Мессаже. Познакомились мы также с русским эмигрантом Мишелем Делин (Ашкинадзе), впоследствии переводчиком «Онегина» Чайковского и моего «Садко». Все эти знакомства, за исключением Делина, были самые поверхностные. Делиб делал впечатление просто любезного человека; Массене — хитрой лисы; композиторша г-жа Гольмец была весьма декольтированная особа, Пуньо оказался превосходным пианистом и чтецом нот; Бурго-Дюкудрэ серьезным музыкантом и милым человеком; Мессаже был довольно бледен. Сен-Санса не было в Париже. Делин был милый человек, ухаживая за нами, во многом помогал. Все прочие мимолетные знакомые: редакторы, рецензенты и т. п. казались мне довольно пустыми болтунами.

В театре Большой оперы мы видели шекспировскую «Бурю» в музыке Амбруаза Тома, а в Комической опере —«Эсклармонду» Массене с г-жою Сандерсон в главной роли. Исполнение было прекрасное. Среди оркестра Комической оперы оказались все знакомые музыканты оркестра Колонна, игравшие в русских симфонических концертах. Здание Парижской консерватории и ее библиотеку мы тоже осмотрели.

Из музыкальных впечатлений Парижа укажу на музыку в венгерских и алжирских кафе на выставке. Виртуозное исполнение в венгерском оркестре на цевнице (флейте Пана) навело меня на мысль ввести этот древний инструмент в «Младу» во время сцены. плясок у царицы Клеопатры. В алжирском же кафе, 'во время танца девочки с кинжалом, меня прельстили внезапные удары большого барабана, делаемые негром при приближении танцовщицы. Эффект этот я тоже заимствовал для сцены Клеопатры.

Покончив с концертами[368], я и жена расстались с товарищами, оставшимися еще в Париже, и направились в Россию через Вену, завернув ненадолго в Люцерн и Цюрих и осмотрев Зальцбург с моцартовским домом, соляные копи в Зальцкаммергуте и Kongsee. В начале июля мы были уже в Нежговицах. Я тотчас же принялся за «Младу». Последний толчок был дан мыслью ввести оркестр на сцене для танцев Клеопатры из цевниц, лир glssando, большого барабана, малых кларнетов и проч. Набросок «Млады» стал расти не по дням, а по часам и был закончен к сентябрю[369]. Конечно, музыкальный материал «Млады» назревал в голове уже с весны, тем не менее, запись всего в последовательности и выработка подробностей и модуляционного плана были сделаны на этот раз особенно быстро. Этому способствовали, во-первых, слишком большая (в противоположность Вагнеру) лаконичность текста, которого я не сумел развить, вследствие чего его драматическая часть вышла довольно слабою; во-вторых, вагнеровская система лейтмотивов, значительно ускорившая сочинение; в-третьих, значительное отсутствие контрапунктического письма, тоже ускоряющее работу. Зато мои оркестровые намерения были новы и затейливы ло-вагнеровски; работа над партитурою предстояла огромная и заняла у меня целый год.

С сентября мы переехали на казенную квартиру в Придворную капеллу[370]. Справляя новоселье, пришлось угостить В.В.Стасова желтым чаем, так как много лет тому назад он предрекал, что будет пить желтый чай у меня в Придворной капелле. На чем было основано его пророчество —не знаю, но в капелле я действительно очутился, и желтый чай пришлось

заваривать.

Русские симфонические концерты этого сезона происходили опять в зале Дворянского собрания под моим управлением[371], а Глазунов дирижировал своими вещами. До сих пор и впредь установилось обычаем —в каждом Русском симфоническом концерте исполнять непременно хотя бы одно сочинение Глазунова. Плодовитый автор не давал повода к нарушению этого обычая, и публика все более и более свыкалась с его именем и оценивала его талант. Тем не менее, публики оно не привлекало, так же как и начинавшее прочно устанавливаться имя Русских симфонических концертов не увеличивало числа поклонников «молодой русской школы», как тогда стали называть кружок композиторов, сосредоточившийся около Беляева.

Оркестровка «Млады» начата была мною с действия оперы. Закончив это действие, я поместил его в программу Русских симфонических концертов, где оно и было исполнено с участием Лодия (Яромир) и оперного хора[372]. На цевницах разыгрывали музыканты Финляндского полка, на малых кларнетах —ученики Придворной капеллы Афанасьев и Новиков (впоследствии артисты Придворного оркестра).

Цевницы были изготовлены по моему заказу; их glssando повергло слушателей в немалое удивленье. В общем, мои оркестровые затеи удались, и сцены загробного фантастического колорита, полета теней и явления Млады, адски-зловещего появления Чернобога, восточной вакханалии Клеопатры и рассвета с птичками делали большое впечатление. Я был доволен новою струею, влившеюся в мою оркестровку, а исполнение не представляло особых затруднений. Работа над партитурой «Млады» шла успешно, хотя консерватория, капелла и Русские симфонические концерты отнимали у меня довольно много времени[373].

В декабре у нас родился сын Славчик[374].

В Великом посту я получил приглашение из Брюсселя приехать для дирижирования двумя концертами из русской музыки. Я принял это предложение и поехал в конце Великого поста. Как оказалось, приглашение меня в Брюссель было вызвано отказом Жозефа Дюпона, постоянного дирижера симфонических концертов в Брюсселе, от управления ими на этот сезон вследствие каких-то неприятностей с директорами. Решено было пригласить иностранцев. Кроме меня, были приглашены еще Эдв. Григ, кажется, Г.Рихтер и еще кто-то. В Брюсселе мне был оказан любезный прием. Жозеф Дюпон, не устранившийся окончательно от концертов, но лишь отказавшийся от управления ими, оказывал мне всяческое содействие. Я познакомился со всеми

выдающимися музыкантами Бельгии: древним Гевартом, молодым Эдгаром Тинелем, Гюберти, Раду и другими. Всюду меня звали, угощали, сидели со мною в кабачках. Концертов было два[375], и на каждый полагалось по шести репетиций, включая генеральную с публикой. Между прочими вещами даны были: 1-я симфония Бородина, «Антар», «Испанское каприччио», вступление и антракты из «Флибустьера» Кюи, «Poeme

Lyrque» Глазунова, увертюра «Руслана», «Русская увертюра» Балакирева, «Ночь на Лысой горе». Репетиции происходили в зале, а концерты в театре de la Monnae. Сбор был полный и успех большой. Мне поднесли венок. На концерты съехались бельгийские музыканты из других городов: Льежа, Малинья и т. д. В Брюсселе мне удалось услышать «Моряка-скитальца», осмотреть музей консерватории, услыхать игру Геварта на спинетах и клавесинах, а также познакомиться с oboe d'amore. Бельгийцы расстались со мною дружески.

По возвращении в Петербург я застал жену мою больною опасным воспалением горла. Вскоре заболел и сын Андрей. Весна прошла в беспокойстве и страхе[376]. На ле-то переехали мы снова в Нежговицы. Мать моя (87 лет) чувствовала себя крайне слабою, тем не менее, пожелала жить с нами, и я перевез ее на дачу.

Перед летом мне удалось, между прочим, наоркестровать финал бородинской «Млады» для издания, а ле-то все я занят был оркестровкой своей «Млады», которую имел в виду окончить осенью[377]. Работа подвигалась.

В августе пришлось перевезти мою мать в Петербург, чтобы иметь возможность пользоваться медицинской помощью. Тем не менее, она быстро угасала и вскоре тихо скончалась[378]. Похоронив ее на Смоленском кладбище, мы провели последние дни в Нежговицах и переехали в Петербург. Невзгоды в семействе продолжались: в декабре заболел и скончался маленький Славчик, а потом захворала и Маша[379].

20 декабря 1890 года[380] истекало 25-летие моей композиторской деятельности (со времени исполнения 1-й симфонии). Товарищи мои постановили праздновать мой юбилей: Беляев соорудил концерт из моих сочинений в зале Дворянского собрания под управлением Дютша и Глазунова[381]. Исполнялись:

1-я симфония, «Антар»[* Между прочим, А.Г.Рубинштейн, слушая «Антара», выразился: «Это балетная музыка!»], фортепианный концерт (Лавров), «Воскресная увертюра» и т. д., а также романс «Ель и пальма» (Фриде), незадолго перед тем оркестрованный мною и изданный сюрпризом для меня в партитуре[382]. Публики было довольно много; были многочисленные вызовы, подношения, речи, венки и проч. Ко мне

на дом являлись с поздравлениями и адресами. Меня приветствовала консерватория с Рубинштейном во главе, Балакирев с капеллой и т. д. В ответ на эти чествования для более близких людей мы устроили у себя обед. Гостей было много, и обед прошел оживленно и непринужденно. Не принял приглашения только Балакирев, с которым, как раз после чествования в капелле, у меня произошла по какому-то пустяшному поводу размолвка. Когда я пришел звать М.А. к себе, он жестко и холодно ответил: «Нет, к вам я обедать не пойду». Отношения наши с тех пор начали все более и более ухудшаться и привели впоследствии к полному разрыву[383].

Зимой или весной 1890 года[384] Чайковский приезжал в Петербург довольно надолго, и с этого времени началось его сближение с беляевским кружком и, главным образом, с Глазуновым, Лядовым и мной. В последующие годы наезды Чайковского становятся довольно частыми. Сидение в ресторанах до 3–4 часов с Лядовым, Глазуновым и другими обыкновенно заканчивает проведенное вместе время. Чайковский мог много пить вина, сохраняя при этом полную крепость силы и ума; не многие могли за ним угоняться в этом отношении. Глазунов, напротив, был слаб, быстро хмелел, становился неинтересен. В обществе их все чаще и чаще начал появляться и Ларош. Я избегал Лароша по возможности и, в общем, крайне редко проводил время в ресторанах, обыкновенно ранее других уходя домой. Начиная с этого времени, замечается в беляевеком кружке значительное охлаждение и даже немного враждебное отношение к памяти «могучей кучки» балакиревского периода. Обожание Чайковского и склонность к эклектизму, напротив, все более растут. Нельзя не отметить также проявившуюся с этих пор в кружке наклонность к итальянско-французской музыке времени париков и фижм, занесенную Чайковским в его «Пиковой даме» и позже в «Иоланте». К этому времени в беляевском кружке накопляется уже довольно много новых элементов и молодых сил. Новое время —новые птицы, новые птицы —новые песни.

Во время приезда своего в 1890 году Чайковский был у меня однажды вечером; Беляев, Глазунов и еще некоторые были тоже. Появился незваный Ларош и просидел весь вечер. Но Надежда Николаевна настолько сухо обошлась с ним, что посещений своих он более не возобновлял.

23 октября 1890 года наконец поставлен был «Князь Игорь», разученный недурно К.А.Кучерою, так как Направник отказался от чести дирижировать оперой Бородина. Оркестровкою и добавлениями своими мы с Глазуновым остались довольны. Сделанные дирекцией со временем сокращения в действии оперы

значительно ее испортили. Бесцеремонность Мариинского театра дошла впоследствии до того, что стали и совсем пропускать действие. В общем, опера имела успех и привлекала к себе горячих поклонников, особенно между молодежью.

В одном из шести Русских симфонических концертов 3-е действие моей «Млады» вновь было исполнено[385]. Изданная Беляевым «Млада» была мною представлена директору театров Всеволожскому. Он тотчас же согласился на ее постановку, заинтересовавшись декоративной стороной, и беспрекословно обещал выполнить все мои условия: не делать купюр, приобрести все необходимые музыкальные инструменты и вообще следовать в точности моим авторским указаниям.

Весною 1891 года я принялся за «Псковитянку»[386]. Первая юношеская редакция ее меня не удовлетворяла, вторая —еще того менее. Я решился переработать оперу мою, в общем не отступая от первой ее редакции, не увеличивая ее в размерах, но заменив коечто, совсем не удовлетворявшее меня, заимствованиями соответствующих мест из второй редакции. Из таких заимствований на первом месте стояла сцена Ольги с Власьевной перед въездом царя Ивана. Четвертка Терпигорев второй редакции долженствовал исчезнуть, Никола Салос —тоже, а равно и калики перехожие. Грозу и царскую охоту я намеревался сохранить, но лишь в качестве сценической картины перед G-dur'ным хором девушек. Разговор царя со Стешей во время угощенья должен был войти в мою обработку, последний же хор я оставлял первоначальный, имея в виду лишь несколько большее его развитие. Вся оркестровка второй редакции с натуральными медными не годилась, и опера должна была быть оркестрована на новых основаниях, местами с глинкинским составом, местами —с вагнеровским.

То тот, то другой оперный сюжет в течение всей моей композиторской деятельности привлекал время от времени мое внимание, не вызывая, однако, своего осуществления в действительности. Таким образом, сюжеты «Царской невесты», «Сервилии» и «Садко» не раз проносились передо мною и соблазняли приняться за них. Перед летом 1891 года занимал меня сюжет «Зорюшки» (Ночь на распутье), но ненадолго; тем не менее, кое-какие музыкальные мысли, пригодившиеся мне впоследствии, начинали возникать по поводу этого сюжета.

Ле-то 1891 года[387] мы провели за границей, чего потребовала болезнь Маши. Мы провели его в Швейцарии: на Зонненберге близ Люцерна, в Энгельберге, Лугано и снова на Зонненберге[388]. Все ле-то я не работал вовсе, если не считать пробу оркестровки некоторых романсов, впрочем, не удавшуюся.

Поездка за границу не принесла пользы нашей девочке…

В течение сезона 1891/92 года[389] постановка «Млады» не состоялась. Хоры разучивались, но с прочим водили за нос. К тому же заболел Направник. Чтобы не задерживать дело, я предложил ему лично сделать корректурные репетиции с оркестром, и, с его согласия, таковых состоялось две. Декорами уверяли, что между сценами Чернобога и Клеопатры нельзя сделать чистой перемены декорации, как значилось по партитуре. Я, чувствуя утомление и неспособность более работать по сочинению «Млады», просил Глазунова сочинить интермеццо на мои темы, чтобы не прерывать музыки во время перемены декорации. Глазунов согласился и сочинил искусно интермеццо, ловко подделавшись под мою манеру[390].

Впоследствии это интермеццо, однако, не пригодилось, так как декорацию нашли возможным переменить моментально, и мое первоначальное намеренье было сохранено. Направник выздоровел, но постановка «Млады» была отложена до следующего года. Вместо того в Великом посту в концерте дирекции импер. театров было исполнено третье действие целиком под управлением Направника и особого успеха не имело[391]. Тут же шел и направниковский «Дон Жуан» —скучное, неинтересное и длинное сочинение.

Русские симфонические концерты шли своим порядком[392]. Я занимался «Псковитянкой»[393] и, сверх того, наоркестровал вновь всю вторую картину «Бориса Годунова» (Венчание на царство), что и послужило краеугольным камнем для дальнейшей моей обработки произведений Мусоргского, предпринятой мною впоследствии. В конце сезона я выполнил еще одну работу: я переделал оркестровку своего «Садко»

(музыкальной картины). Этою переделкой я закончил все расчеты с моим прошлым. Таким образом ни одно из моих больших сочинений периода до «Майской ночи» не оставалось непеределанным[394].

Мое знакомство с В.В.Ястребцевым, великим почитателем моим, относится приблизительно к этому времени. Познакомившись со мною в концерте, он мало-помалу стал все чаще и чаще бывать у меня, записывая, как оказалось впоследствии, беседы со мною, высказываемые мною мысли и т. п. в форме воспоминаний[395]. Имея в библиотеке своей все мои сочинения в партитурах и собирая мои автографы, он знал на память чуть не каждую их нотку, во всяком случае каждую интересную гармонию. Время начала и окончания каждого из моих сочинений было у него тщательно записано. В обществе своих знакомых, постоянных и мимолетных, он являлся ярым

пропагандистом моих сочинений и защитником моим от всякого рода критических нападений. В первые годы нашего сближения он был также ярым берлиозистом. Впоследствии это пристрастие значительно в нем ослабело и уступило место почитанию Вагнера[396].

Глава XXII
1892–1893

Занятия эстетикой и философией. Постановки «Млады». «Иоланта». «Дружеский обед». Утомление и нездоровье. Постановка «Снегурсчки» в Москве. И.К.Альтани. «Майская ночь» на частной сцене. Р.Леонкавалло. В.И.Сафонов. Впечатления поездки в Москву. Русские симфонические концерты. Э.А.Крушевский. Юбилей «Руслана».

Ле-то 1892 года[397] я провел со всем семейством безвыездно в Нежговицах. Из работы над «Псковитянкою» мне оставалось переделать увертюру и заключительный хор, что мною и было исполнено в течение трех или четырех недель пребывания в деревне[398]. Эту работу я выполнял чрезвычайно неохотно, чувствуя какую-то усталость и отвращение. Тем не менее, благодаря набитой руке, переделка увертюры была довольно удачна, а мысль прибавить в конце заключительного хора «Ольгины аккорды» нельзя не назвать счастливою. Хор я оставил по-прежнему в Es-dur, а увертюру транспонировал в c-moll, совершенно переоркестровал и изменил окончание, заменив варварские диссонансы первой редакции более порядочной музыкой. Я торопился кончать работу над «Псковитянкой» еще потому, что меня все более и более занимала мысль приняться за написание большой статьи и даже книги о русской музыке и сочинениях Бородина, Мусоргского и своих[399].

Как это ни странно, но мысль написать критику на самого себя неотступно преследовала меня. Я принялся. Но сочинению моему должно было предшествовать громадное введение, включающее общие эстетические положения, на которые я бы мог ссылаться. Я довольно быстро набросал таковое, но сам увидел тотчас же большие недочеты и пробелы и разорвал его. Я принялся за чтение: прочел Ганслика «О прекрасном в музыке», Амброса «Границы музыки и поэзии» и биографии великих композиторов Ла-Мары. Читая Ганслика, я злился на этого мало остроумного и чрезвычайно парадоксального писателя. Чтение это снова пробудило во мне охоту приняться за свою статью. Я начал, но она стала выходить у меня гораздо шире, чем прежде. Я

стал вдаваться в общую эстетику и говорить о всех искусствах вообще. От всех искусств я должен был перейти к музыке, а от нее, в частности, к музыке новой русской школы. Работая над этим, я почувствовал, что у меня не хватает не только философского и эстетического образования, но даже знания нужнейших терминов по этой части. Я снова бросил свой труд и принялся за чтение «Истории философии» Льюиса. В промежутках между чтением я набросал небольшие статейки о Глинке и Моцарте, о дирижерах и музыкальном образовании и т. п. Все это выходило неуклюже и незрело[400]. Читая Льюиса, я делал выписки из него и из приводимых им философских учений, а также записывал и собственные мысли. Я целые дни думал об этих предметах, переворачивая так и сяк свои отрывочные мысли.

И вот, в одно прекрасное утро в конце августа или начале сентября почувствовал я крайнее утомление, сопряженное с каким-то приливом к голове и полной спутанностью мышления. Я перепугался не на шутку и даже в первый день совершенно лишился аппетита. Когда я сказал об этом жене, то она, конечно, уговорила меня бросить всякое занятие, что я и сделал, и до отъезда в Петербург, ничего не читая, гулял по целым дням, стараясь не быть один. Когда же оставался один, то неприятные, навязчивые идеи неотступно начинали лезть в голову. Я думал о религии и о покорном примирении с Балакиревым. Прогулки и отдых, однако, помогли, и я переехал в Петербург совсем опомнившимся[401]. Но к музыке я совершенно охладел, и мысль заняться своим философским образованием неотступно преследовала меня. Несмотря на совет доктора Т.И.Богомолова, я стал много читать. Тут был и учебник логики, и философия Герб. Спенсера, Спиноза, эстетические сочинения Гюйо и Геннекена, разные истории философии и т. д. Я чуть не каждый день покупал книги, читал их, перескакивая от одной к другой, исчеркивал поля заметками, затем все думал и думал, записывал и составлял заметки. Мне захотелось написать большое сочинение об эстетике музыкального искусства. Русская школа оставалась пока в стороне. Но вместо эстетики я лез в общую метафизику, боясь начать слишком близко и мелко. И вот все чаще и чаще у меня стали повторяться какие-то неприятные явления в голове: не то приливы, не то отливы, не то головокружение, а скорее всего, ощущение тяжести и давления. Эти ощущения, которые связывались с различными навязчивыми идеями, весьма тяготили и пугали меня.

Некоторым развлечением, однако, послужила постановка «Млады» на Мариинской сцене. Оперу мою начали разучивать довольно энергично с начала театрального сезона, и я был

приглашаем на спевки и репетиции. Уже в сентябре хоры пели хорошо; с трудом лишь давался для выучки на память идоложертвенный хор V действия, вследствие постоянного изменения в нем размера (8/4, 7/4, 5/4 и т. д.). Направник пугал меня тем, что хор. при всем своем желании, не в состоянии будет запомнить этот номер. На одной из спевок, когда пробовали спеть его наизусть, один из лучших хористов —Мельниченко (тенор) — сбился и увлек за собой других. Направник сильно налегал на этот случай. Учителя хоров —Помазанский и Казаченко — уверяли меня, что Направник преувеличивает и запомнить хор возможно, что и оказалось впоследствии и в чем я никогда не сомневался. В театральном фойе, где происходили общие хоровые спевки, прелестно звучали голоса и в особенности хорошо и с большим старанием исполнялся заключительный хор светлых духов. На одной из спевок произошел маленький скандал: хористы, вместо слов «чух! чух!» начали петь «чушь, чушь». Я заметил им, что нисколько не сомневаюсь в том, что это действительно большая чушь, но, тем не менее, прошу их петь, как написано. Как бы в извинение за бестактность мужчин, хористки по окончании спевки стали мне аплодировать. Однако мне говорили, что хор получил за свою грубую выходку порядочный нагоняй от режиссера на следующий день.

За выбытием г-жи Литвин партии соло были распределены следующим образом: Войслава —Сонки, Лумир —Долина, Яромир —Михайлов, Мстивой —Стравинский и Корякин. Г-жа Сонки уверяла, что в партии ее в V действии имеются какие-то неловкости и что взять верхнее до # во действии —подвиг для певицы. С ее голосом, конечно, стыдно было говорить такие вещи, но, тем не менее, я принужден был сделать одно маленькое незаметное изменение для нее. Я заявил главному режиссеру, Г.П.Кондратьеву, что на партии Войславы и Яромира не назначено дублеров и что опера от этого может пострадать. На теноровую партию, однако, такового не нашлось: для Фигнера эта партия считалась почему-то неподходящей, а отчего не был назначен Медведев —мне неизвестно; дублершей же на партию Войславы была назначена, по моему указанию, г-жа Ольгина, и партия эта вместе с роковым до # оказалась для нее удобной без всяких изменений. На спевках с фортепиано аккомпанировал Крушевский; Направник же следил по оркестровой партитуре. Я отказался от аккомпанемента на этот раз (не так, как при постановке «Майской ночи» и «Снегурочки»), так как чувствовал, что за последнее время совершенно отвык от игры на фортепиано. Вскоре начались и оркестровые репетиции. Направник сделал две предварительные репетиции: одну для струнных, другую для

одних духовых; затем последовали три общие репетиции всего оркестра, а после присоединены были и певцы. Всех репетиций для оркестра с певцами было не более пяти или шести. Направник в качестве сыщика фальшивых нот был по обыкновению неподражаем, но на оттенки и детальную отделку налегал недостаточно, ссылаясь на недостаток времени. На этот раз, однако, у меня с ним не было споров о темпах; угодил ли я ему темпами или он пояжелал исполнить в точности мои указания —не знаю, но был он со мной вообще любезен и мил, выказывая скорее некоторое сочувствие моему сочинению. А дела в русской опере, действительно, вечно складывались так, что времени и в самом деле не хватало. Постоянные заболевания певцов и, вследствие этого, перемены репертуара требовали постоянных экстренных репетиций для старых опер. Вечная торопня, пять спектаклей в неделю, не всегда свободная для репетиций сцена, занятая часто балетом, — все это отнимает время от спокойных и рачительных репетиций, какие требуются для надлежащего артистического исполнения. Сверх того, надо всем этим в Мариинском театре царит дух самонадеянности, рутины и утомления, часто связанных с хорошей техникой и опытностью. Певцы, хор и оркестр —все сознают себя, во-первых, вне конкуренции, во-вторых, опытными и видавшими виды, которых ничем не удивишь и которым все на свете надоело, но у которых все-таки дело пойдет, хотя для этого дела уж слишком утомлять себя не стоит.

Этот дух сквозит частенько сквозь внешнюю любезность и даже сердечность, когда театральные заправилы, с жаром пожимая руки автору, говорят, как много они прилагают для него стараний. Приходится соглашаться с ними, удивляться их артистичности и благодарить. Я полагаю, что в Байрейте, и может быть, только в Байрейте, дело стоит иначе, благодаря сложившемуся вагнеровскому культу. Во всяком случае, никто не способен так скоро утомляться, впадать в рутину и думать, что постиг всю тайну, как природные русские, а вместе с ними и те иностранцы, которые сжились с нами на Руси. Я воображаю, как удивлен был капельмейстер Мук, когда, поставив у нас в Петербурге «Нибелунгов» только с шестью оркестровыми репетициями на каждую из четырех опер (за границею их делают от 20 до 30), увидел, что в первом цикле исполнения вагнеровского произведения все шло прекрасно, во втором цикле хуже, а в третьем же уж совсем неряшливо и т. д., вместо того чтобы улучшаться по мере изучения вещи. Причина была та, что оркестр на первых порах постарался себя показать перед заграничным дирижером, и действительно показал; в

последующих же циклах самонадеянность, рутина и утомление взяли верх даже над обаянием имени Вагнера.

Оркестровые и общие репетиции «Млады» прошли благополучно; оркестр не заглушал голосов, оркестровка оказалась колоритной, разнообразной и своеобразной, — я был доволен ею. Неудачными по звуку оказались лишь цевницы, и то, я полагаю, благодаря возмутительному резонансу Мариинского театра. Вскоре стали ставить декорации; они оказались на мой вкус красивыми, но эффекты различного освещения явлений нельзя было назвать вполне удачными. Сценические репетиции в связи с декоративными эффектами оказались весьма сложными и требовали многочисленных повторений. При этом я получил два сюрприза: один приятный, другой неприятный. Приятный состоял в том, что смену первой декорации действия (ущелье) на зал Клеопатры сделали мгновенной, каковою я ее предполагал при сочинении, а потому и интермеццо, написанное Глазуновым для проволочки времени ввиду медленной смены декораций, оказалось возможным выбросить, и мягкий аккорд Des-dur (9/8), с которого начинается сцена у Клеопатры, вступал непосредственно после заклинания Чернобога —«явись, о Клеопатра!» —и грохота тамтама. Эта внезапная перемена настроения и колорита после диких возгласов духов и заклинания Чернобога в совершенной тьме на мягкий пурпуровый свет, озаряющий египетский зал, понемногу выходящий из мрака, представлялась для меня всегда одним из наиболее поэтических моментов —«Млады». Сюрпризом неприятным оказалось следующее: декорацию последнего апофеоза устроили так, что невозможно было выпустить шествие светлых богов и духов по облакам, и пришлось ограничиться неподвижной картиной, вследствие чего заключительный хор оказался слишком длинен, так как сцена была скучна и томительно однообразна. Переделывать декорацию не было возможности, и мне пришлось значительно урезать заключительный хор. что меня крайне огорчило.

Случилось же это все оттого, что декоративная, костюмерная, машинная, режиссерская и музыкальная части в императорской русской опере идут врозь и нет в дирекции лица, которое бы все это объединяло. Каждая из этих частей знает только себя и скорее готова подгадить другим, чем спеться с ними. Когда наступает время постановки оперы и приведения всего к одному знаменателю, оказывается, что многое не приходится; но, между тем, всякий считает себя вне ответственности за действия других. Хотя постановке «Млады» и предшествовало заседание из заведующих отдельными частями еще в предшествующем году, но на одном заседании всего не выяснишь а многое было и позабыто.

Итак, несмотря на мои грозные предостережения в предисловии к «Младе», где я просил не делать сокращений или вовсе не давать моей оперы, пришлось-таки сделать купюру. Из этого следует только то, что никакие слова и запрещения ничему не помогут, если за нарушение условий нельзя притянуть к суду. Дирекцию же императорских театров притянуть к суду нельзя, а потому следует быть смирным и кротким. Задал бы знать всем и каждому в Германии Рихард Вагнер, если бы с ним проделали такую штуку! При постановках опер на Мариинском театре не хватает достаточного числа полных репетиций. То оркестр налицо, а певцы ноют вполголоса; то оркестр и певцы действуют как следует, да нет декораций, потому что вечером спектакль, и декораций переменять нет времени; то декорации на месте, да не в порядке освещение или репетиция идет под фортепиано и т. п. Между тем, необходимо, чтобы опера, а в особенности такая фантастическая и сложная, как «Млада», была прорепетирована много раз при полной обстановке. Тогда лишь можно подогнать все сценические явления и смены под соответствующие такты музыки, а сверх того, должным образом разместить группы поющих, чтобы голоса производили надлежащий эффект, сообразно с акустическими условиями театра, и изменить, если понадобится, некоторые оттенки силы в пении хора соответственнощ. теми же акустическими условиями. Такая срепетовка вовсе не в ходу на сцене Мариинского театра. Благодаря этому, в «Младе» вышло многое не так, как я предполагал. Так, хор, сопровождающий появление богини Лады в действии, помещенный согласно моему намерению вверху на колосниках, едва был слышен; пришлось наскоро убавить оркестровку, и без того прозрачную в этом месте. Хор за сценой, сопровождающий явление теней в V действии, не вышел окончательно, так как само появление теней не было прилажено до генеральной репетиции включительно, а хор был поставлен слишком глубоко за кулисами. Заключительный хор много потерял оттого, что хористов невозможно было выставить на авансцену, а пришлось удалить за кулисы и т. п. Вообще, к недостаткам постановки на Мариинской сцене следует отнести то, что хор, поющий тонко и с оттенками на репетициях в фойе, забывает оттенки и начинает петь грубо, выйдя на сцену, и на это не обращается должного внимания. Во время сценических репетиции весьма усердствовал О.О.Палечек, режиссер хоров, вскакивая беспрестанно на стул и указывав хористам подобающие движения. Благодаря его стараниям многие хоровые сцены вышли живо и естественно, в особенности сцена торга во действии.

Постановка танцев и мимических движении в общем была

неудачна. Балетмейстеры Иванов и Чеккети обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают. Несмотря на подробные указания, сделанные мною в клавираусцуге, они заглянули в него, кажется, слишком поздно. Балетные репетиции обыкновенно производятся, как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр. Музыка выходит почти что неузнаваема не только для балетмейстеров, но даже и для музыкантов; поэтому характер движений, изобретаемых гг. балетмейстерами, сплошь и рядом не соответствует характеру музыки. Под тяжелое forte ставятся грациозные движения, под легкое panssmo —тяжелые скачки; мелкие ноты мелодических рулад выбиваются ногами с усердием, достойным лучшей участи. Из танцев удались только индийский, благодаря танцовщице Скорсюк, живой и бойкой девице цыганского типа, да группы теней, распланированные с изяществом балетмейстером Чеккети. Зато ему окончательно не удались танцы и группы в сцене у Клеопатры. Соединение двух одновременных танцев —одного медленного и страстного, а другого быстрого и бешеного —не вышло окончательно, ибо Чеккети совсем не разобрал соединения двух противоположных ритмов в музыке. Не вышел также хоровод (коло) действия, оказавшийся в постановке однообразным и скучным. Забавен был Чеккети на частных репетициях балета. Он бегал, скакал, корчил рожи для изображения чертовщины, обвязав себе при этом голову носовым платком, который вбирал пот, лившийся с него градом. Сомневаюсь, чтобы М.М.Петипа 1-я, исполнявшая тень Млады, знала и понимала свою роль и помнила бы стихи, поясняющие содержание ее мимики. Появление ее в начале действия, до генеральной репетиции включительно, не было окончательно установлено. То появлялась она справа, то слева, то на скале, то внизу. Затруднения заключались в том, чтобы поставить следующего за ней Яромира так, чтоб его было хорошо слышно. Вместо того чтоб отдельно прорепетировать эту сцену несколько раз, на каждой репетиции меняли выход Млады, и все выходило торопливо и нескладно. Постоянная мысль —«не задерживать репетицию» —у всех на уме, а отсюда недоделанность постановки.

На одной из последних репетиций простудившийся Михайлов охрип и стал петь вполголоса. На генеральной репетиции (с публикой) было то же. Генеральная прошла в отношении постановки весьма шатко. Тени в V действии, вместо исчезновения, убегали, так как было недостаточно темно. Музыкальная часть сошла благополучно. Театр был полон, но успеха было мало, и одобрений слышно не было. После

генеральной репетиции предполагалась еще одна, на которую ждали государя и царскую фамилию.

Но государь почему-то не приехал, и репетиция была обыкновенная, с остановками.

Первое представление состоялось 20 октября в неабонементный день. Театр был полон. Я сидел с семейством в ложе 1-го яруса с левой стороны. Как водится, весь музыкальный мир присутствовал в театре. После сыгранной весьма недурно интродукции раздались жидкие аплодисменты. Первое действие было встречено довольно холодно. Войславу пела Ольгина весьма недурно[402]. Михайлов пел больной, через силу, чтобы не отменять спектакля. После действия раздались шумные вызовы «автора!». Я несколько раз выходил на сцену, и мне поднесен был громадной величины венок, который оборудовал, конечно, В.В.Стасов. После действия и по окончании оперы меня тоже многократно вызывали. Я выходил один, с певцами и с Направником. За сценой происходили обычные рукопожатия, благодарности и пожелания успеха. Жене, которая приходила в антрактах на сцену, Направник пожимал руку потеатральному: двумя руками. Я говорил уже о недостатках постановки и срепетовки, но в общем исполнение было довольно гладкое. Опера кончилась не поздно. По окончании оперы у меня собрались В.В.Стасов, Беляев, Лядов, Трифонов, Глазунов и другие близкие люди.

Второе представление «Млады» было отложено из-за расхворавшегося Михайлова. Далее, после долгого промежутка, она была дана по очереди всем трем абонементам без всякого успеха; меня не вызывали вовсе, а артистов очень мало. Затем, еще после значительного промежутка, ее дали раз или два вне абонемента со значительным успехом. На одном из представлений вместо заболевшего Направника дирижировал без приготовления Крушевский, и очень исправно. Большая часть газетных рецензий о «Младе» была неблагоприятна, а многие рецензии были просто враждебны. Между прочим, Соловьев, по обыкновению, подарил меня весьма неблагосклонным отзывом. Я полагаю, что наиболее сочувственным отзывом я обязан молодому Гайдебурову (бывшему ученику Мусоргского), музыкальному рецензенту в газете «Неделя». Болезнь Михайлова приписывалась многими (например, «Новым временем») якобы трудности и неловкости партии Яромира, а в какомто сатирическом журнале я был довольно забавно изображен выезжающим на чертях[403].

Равнодушная к искусству, сонная и важная публика абонементов, идущая в театр лишь по неотвязчивой привычке,

чтобы себя показать и поболтать обо всем, кроме музыки, скучала не на живот, а на смерть в моей опере. Для публики же неабонементной оперу мою дали всего два раза, а почему — Господь один ведает. Вероятно, потому, что артисты имели в ней мало успеха, а также оттого, что высочайший двор не заинтересовался ею: ожидавшийся приезд государя на последнее представление «Млады» не состоялся; была только государыня и дети. Равным образом государь не был и на репетиции, несмотря на свое обыкновение бывать на генеральных репетициях со всем двором. Министру высочайшего двора опера моя, как я слышал, не понравилась, а это для дирекции имеет большое значение. Газетные статьи унизили насколько возможно «Младу» в глазах публики, у которой музыкально-мозговые центры насквозь пропитаны «фигнеровщиной». По всему этому, очевидно, сложилось мнение, что «Млада» —слабое произведение, и это мнение большинства, вероятно, надолго установилось, почему я никак не жду успеха моей оперы в ближайшем будущем, а может быть, и никогда. Существует и такое мнение: «Какое, мол, нам дело до всех этих богов, духов и демонов; подайте нам, мол, драму и драму, подайте нам живых людей!» Говоря другими словами: «Подайте нам сладкопение с высокими нотами, а в промежутках задыхающийся говорок».

Так или иначе, а оказалось, что оперу мою дали беспримерно мало для первого сезона, хотя все спектакли были с полными сборами. В конце сезона ее могли бы дать несколько раз, но тут помешали «Иоланта» Чайковского и «Сельская честь» Масканьи. На репетиции этих опер была и царская фамилия, и Фигнер с Медеей в них пели —и все было прекрасно. Я «Сельской чести» не слышал, а «Иоланту» слышал на репетиции и нашел, что это одно из слабейших произведений Чайковского. По-моему, все в этой опере неудачно —от беззастенчивых заимствований, вроде мелодии «Отворите мне темницу» Рубинштейна, до оркестровки, которая на этот раз сделана Чайковским как-то шиворот-навыворот: музыка, пригодная для струнных, поручена духовым, и наоборот, отчего она звучит иной раз даже фантастично в совершенно неподходящих для этого местах (например, вступление, написанное почему-то для одних духовых).

В течение этого сезона после постановки «Млады» я редко заглядывал за кулисы Мариинского театра; мне не хотелось много напоминать о себе, хотя артисты были по-прежнему со мной любезны и милы. С постановкой «Млады» я был, по-видимому, зачислен артистами в разряд «всамделишных» композиторов. По крайней мере, это видно из того, что вскоре после первого представления «Млады» артисты пригласили меня

и жену на «дружеский обед» в ресторан «Медведь». На обеде присутствовал и сам Погожев. Направник по болезни не пришел. Обед прошел немножко официально: первый тост был за государя императора, сопровождаемый пением «Боже, царя храни», причем голос Корякина покрывал все прочие. Затем следовали всякие тосты —за успех оперы, за исполнителей и т. д. Погожев, между про чим, в своей речи назвал почему-то мою оперу «археологической», а Фигнер с Медеей просили меня написать оперу «для них». Кстати, я должен упомянуть, что на одной из репетиций «Млады» Фигнер, отведя меня в сторону, сказал, что очень бы желал петь мою «Майскую ночь» и что он заявил об этом Кондратьеву и Направнику, но те сказали, что «Майская ночь» может быть поставлена лишь под условием переделки мною акта. Я ответил Фигнеру, что рад, если он будет петь в «Майской ночи», но переделывать акт я не вижу надобности и удивляюсь на Кондратьева и Направника —зачем им это надо. Тем разговор и кончился.

Постановка «Млады» отнюдь не побудила меня к занятию сочинением, и я продолжал читать и набрасывать различные заметки. Утомление и неприятные головные явления учащались. По настоянию жены и Ал. Павл. Дианина я обратился к доктору Эрлицкому, который предписал мне полный отдых и физические упражнения вместе с некоторыми лекарствами[404]. Я перестал читать, но, не чувствуя никакого расположения к ручным работам, ограничился большими прогулками, принимая аккуратно лекарства. Признаюсь, мое состояние сильно меня угнетало. Я время от времени кое-что прочитывал, но это меня утомляло и вызывало давление в голове, и я, впадая в уныние, снова бросал чтение. Однако воздержание от чтения и прогулки принесли мне некоторую пользу, а в особенности меня развлекла поездка в Москву на постановку там «Снегурочки». Имея известие из Москвы, что о постановке ее и не слышно, я полагал, что она совсем отменена. Однако в январе я получил от Альтани приглашение приехать на две последние репетиции и на первое представление, с обозначением чисел, на которые они назначены. Подумав немного, я поехал и с поезда направился немедленно в театр[405]. Репетиция уже началась. Альтани остановил ее и, представив меня артистам, вновь начал с самого начала. «Снегурочку» давали це-ликом, без купюр. Впечатление репетиции было для меня самое приятное. Снегурочка (г-жа Эйхенвальд) и Купала (г-жа Сионицкая) были очень хороши; все остальные были весьма недурны; оркестр был разучен тщательно, темпы в большинстве случаев были не петербургские, а верные; хор пел с игрой на сцене, соблюдая оттенки (чего в Петербурге не

дождешься); резонанс прекрасный. Через два дня состоялась генеральная репетиция. Исполнение было хорошее, декорации довольно красивы, но превращения и явления в действии выходили неважно. Костюмы были тоже посредственные. Декоративная часть в Москве, очевидно, слабее и проще петербургской; заведующие частями не спелись так же, как и в Петербурге. Между исполнителями были отличные, были и посредственные, но разучена опера была прекрасно. Оркестр, уступающий, пожалуй, петербургскомув некоторых духовых инструментах, оказался исполняющем тонко; о достоинствах хора, с хормейстером Авранеком во главе, я уже говорил. Я заметил, что исполнители отнеслись с любовью к моей опере, и отсутствие купюр это подтверждало. В первый раз я слышал оперу целиком и скажу по совести —как она от этого выиграла!

Я познакомился с Ип. Карл. Альтани давно, в один из моих приездов в Москву для дирижирования в концерте Шостаковского. Знакомство это было самое мимолетное, и с той поры я не встречался с ним. При возобновлении знакомства во время постановки «Снегурочки» он сделал на меня впечатление опытного техника-дирижера, но не артиста первого класса; тем более я был приятно удивлен и убедился, что при обычной технике оперного дирижера и любви к исполняемому произведению можно сделать очень многое, т. е. провести оперу так, как это нужно автору. Говорят, что Альтани сделал какое-то невероятно большое число репетиций —«Снегурочки»; Направник же слаживает все с меньшей затратой труда своего и других. Но важен результат. В Москве «Снегурочка» с менее отборными оркестровыми силами и с дирижером, не пользующимся ни у кого особенно высоким музыкальным авторитетом, пошла прекрасно. В Петербурге же, при опытном и отличном оркестре, при дирижере, пользующемся величайшим авторитетом у публики и музыкантов, она шла сухо и мертво, с казенно-скоренькими темпами при отвратительных купюрах. Я просто возненавидел Петербург с его «великим мастеровым», как называет Стасов Направника. Но почему же он «великий», вернее —просто мастеровой обыкновенной или «средней» величины. Неоцененное достоинство его заключается в чутком до болезненности слухе; его способность улавливать ошибки и моментально их исправлять на корректурных репетициях воистину изумительна. «Вторая валторна cs» —«Первый фагот, что у вас, es или e?» —«Нэльзя играть[406] пиано, когда написано меццофорте!» и т. н. — так и раздается на его корректурных репетициях. Твердый характер, точность, красивый взмах и отчетливые синкопы —тоже его атрибуты. Но что же далее? Далее —подчас невозможно скорые

темпы, метрономическая ровность, отсутствие всякой мягкости и округленности в переменах темпов и. в конце концов, отсутствие художественности исполнения. Но я отвлекся от московских дел.

Генеральная репетиция прошла прекрасно, за исключением декоративной части, и через день (26 января) назначен был спектакль. Жена мне сделала сюрприз, приехав в Москву в день спектакля. У меня была ложа в 1-м ярусе с правой стороны; в ней поместились я с женой, С.Н.Кругликов, Н.М.Штруп. приехавший нарочно из Петербурга на представление «Снегурочки». Спектакль начался в 7 1/2 часов, а кончился в 3/4 1-го. Причиной тому были необычайно длинные антракты. Опера имела значительный успех. Песня Леля, ариетта Снегурочки, дуэт Купавы с царем, гимн берендеев, песня про бобра и пляска скоморохов были повторены. Мне было поднесено несколько венков: от профессоров консерватории, от Московского филармонического общества, от оркестра и т. д. Г-же Эйхенвальд (Снегурочке) был также поднесен венок. Эйхенвальд (дочь арфистки оркестра) была очень хороша и грациозна. Ее обработанное серебристое сопрано как нельзя более шло к роли Снегурочки. Купава (Сионицкая) играла и пела превосходно. Лель (Звягина) иногда немного детонировала, но пела недурно; недурен был и Бобыль —Клементьев, отлично проплясавший трепака. Барцал был хорошим Берендеем, несмотря на свой далеко не свежий голос. Весна (Крутикова) была исправна, а Корсову (Мизгирю) партия не вполне удалась. В общем исполнение было хорошее и дружное. Я, певцы, Альтани и Авранек были много раз вызваны. По окончании оперы я поехал с женою и Николаем Мартыновичем в Московскую гостиницу, где мы остановились, и там мы скромно выпили чаю. На следующий день с почтовым поездом мы уехали в Петербург. Перед отъездом артисты оперы угостили нас завтраком с обычными в этом случае тостами и пожеланиями. Главный режиссер Барцал и Альтани проводили нас на вокзал.

В этот раз в Москве мне довелось услышать и «Майскую ночь», которую давала частная оперная труппа Прянишникова в театре Шелапутина. Исполнение было весьма старательное и даже преувеличенное. Комические выходки подчеркивались, гопак выписывался каким-то невероятным способом. Оркестр маленький играл довольно исправно под управлением Чрибика, но в оркестре почему-то не хватало фортепиано, что причиняло значительный ущерб оркестровке действия и даже подчас производило весьма нежелательную пустоту. Крошечный хор пел довольно верно, тем не менее, сцена русалок окончательно не вышла. «Майская ночь» давалась чуть ли не в 14-й раз (она

поставлена была лишь в этом сезоне), театр был полон, и опера имела успех. Узнав о моем присутствии, меня стали вызывать; артисты, собравшись на сцене, аплодировали мне при поднятом занавесе. Прянишников говорил мне, что «Майская ночь» хорошо поддерживала его сборы и только теперь ее начала заменять в этом отношении опера Леонкавалло «Паяцы». Эту последнюю оперу, а также «Сына мандарина» Кюи я прослушал тоже у Прянишникова. Опера Леонкавалло не понравилась мне. Ловко обработанный сюжет, из реально-драматических, и поистине надувательская музыка, созданная современным музыкальным карьеристом, таким же, как и Масканьи —автор «Сельской чести». Оба производили фурор. До старика Верди этим господам, как до звезды небесной, далеко. «Сын мандарина» показался мне талантливым произведением, с музыкой, не идущей к сюжету, который сам по себе вовсе не нуждается в музыке и плох до того, что тошно слушать и смотреть.

Во время пребывания моего в Москве мне довелось присутствовать также в концерте Русского музыкального общества под управлением В.И.Сафонова, с участием д'Альбера. Исполняли отрывки из «Потопа» Сен-Санса, увертюру Глюка к «Ифигении» и концерт Es-dur Листа. Сафонов вел оркестр прекрасно. Случилось также мне присутствовать на репетиции концерта учеников консерватории. Исполняли Мессу C-dur Бетховена; и здесь Сафонов показался мне весьма знающим музыкантом. До этих пор о нем как дирижере я не имел понятия.

Уехал я из Москвы вообще довольный и отдохнувший и даже с желанием переселиться навсегда в Москву, где жизнь мне показалась как-то моложе и свежее жизни Петербурга, в котором все всем надоело, все известно всем и никого ничто не может уди вить или обрадовать[407]. Я вынес также убеждение, что «Снегурочка» не только моя лучшая опера, но в целом —как идея и ее выполнение, — быть может, лучшая из современных опер. Она длинна, но нет в ней длиннот, и давать ее следует целиком или разве с ничтожнейшими купюрами. Вот почему, когда я указал Альтани, что спектакль. затягивается слитком долго и что, пожалуй, некоторые небольшие купюры будут потребованы, мне было приятно услыхать от него, что прежде всего он постарается сократить длину антрактов, потом будет стараться избегать повторений по требованию публики, а уж потом увидит, можно или нельзя избегнуть сокращений.

Приехав в Петербург, я понемножку стал читать, так как чувствовал себя отдохнувшим; (неприятные ощущения в голове все-таки не окончательно меня покинули. Я занимался также корректурой гравировавшейся новой партитуры —«Псковитянки»,

а также корректурой партитуры «Майской ночи», гравировавшейся у Беляева, который приобрел это издание у фирмы Битнера, перешедшей ныне от умершего Ратера к авантюристу Мюллеру.

Из числа музыкальных событий этого года отмечу следующие. Русские симфонические концерты, за моим отказом дирижировать ими. были переданы в руки Глазунова. Но к первому концерту он захворал, и место его заступил, по настоянию моему и Беляева А.К.Лядов. Он прекрасно провел 1-й концерт, от которого сначала открещивался. Между прочими вещами были исполнены 3-я симфония (D-dur) Глазунова

(в 1-й раз) и увертюра к «Майской ночи», которую Лядов провел прелестно, не так, как в былые времена Направник в Мариинском театре. Моей «классической» инструментовкой увертюры с натуральными трубами и валторнами я остался весьма доволен. Второй Русский симфонический концерт прошел хорошо под управлением Глазунова, который продолжал делать успехи в дирижировании. Хотя в «Садко», исполненном в этом концерте по новой партитуре, и были некоторые недочеты исполнения, зато все прочее прошло прекрасно. По примеру последних лет участвовал и хор русской оперы. Исполнена была между прочим сцена венчания на царство из «Бориса Годунова» в моей переделке. Эффект вышел превосходный, в чем, кажется, убедились и те поклонники Мусоргского, которые готовы были обвинить меня в порче его произведений вследствие якобы приобретенной мною консерваторской учености, противоречащей свободе творчества, т. е. гармонической нескладице Мусоргского. Между прочим, в этой сцене мне особенно удался колокольный звон, так прекрасно выходивший под пальцами Мусоргского на фортепиано и так неудачно в оркестре. Еще раз колокольный звон! Сколько раз и в каких разнообразных видах я воспроизводил в оркестровке этот непременный атрибут древней русской жизни, хотя и сохранившийся до наших времен.

Концерты Русского музыкального общества прошли в этот сезон под управлением Крушевского. Впрочем, на один концерт приезжал Ламуре из Парижа, мало мне понравившийся[408]. Крушевский дал, между прочим, «Св. Елизавету» Листа и, говорят, довольно неудачно, благодаря совершенному непониманию листовских темпов. Вторая симфония Бородина и моя «Шехеразада» исполнены были им прекрасно. Последнюю я, впрочем, сам не слыхал, так как вследствие опасной болезни сына моего Андрея должен был остаться дома. Равным образом я не слыхал и балакиревской «Тамары» в его, как говорят, весьма неудачном исполнении. Крушевский —бывший мой ученик по

консерватории, прекрасный музыкант, бойкий пианист, аккомпанирующий с листа в темп по клавираусцугам величайшие трудности) не пропуская ни одной ноты для облегчения. Его прекрасный слух, отличный взмах палочки, распорядительность и хладнокровие делают его живой копией Направника. Тем не менее, Крушевский совсем не художник, и, раз засев в опере в качестве аккомпаниатора и репетитора солистов, он к остальной внеслужебной музыке равнодушен. Направник сам композитор, у него есть симпатии и антипатии в музыке, для Крушевского же музыка есть ряд звуков, составляющих мелодии и аккорды в различных размерах и темпах, с различными оттенками силы и т. д., ремесло, за которое платят деньги, но не поэтическое искусство. Мне кажется, он —прирожденный помощник капельмейстера, а не капельмейстер, как бывают товарищи министров, очень полезные, но не могущие сделаться министрами, диаконы, никогда не попадающие в священники, и т. п. Направник его очень любит, и от уже считается вторым капельмейстером оперы и со временем будет первым. Но он ни в коем случае не дирижер видного концертного учреждения, как Русское музыкальное общество. У него нет идеалов. Он не бывал, по-видимому, ни в одном концерте, где не был аккомпаниатором, ибо концерты или его не интересовали, или он был занят уроками. Он не знает музыкальной литературы —ни русской, ни иностранной, не знает поэтому и традиции. Я полагаю, что если симфония Бородина и «Шехеразада» вышли у него хорошо, то потому, что он на этот раз подчинился оркестру, знающему эти вещи. «Тамару» же оркестр знает мало, а потому она и вышла у него дурно. Крушевский, однако, хотел было переговорить со мной о темпах «Тамары», и это било добросовестно с его стороны; но я, ввиду пребывания налицо автора, посоветовал ему пойти к Балакиреву. Когда я сказал об этом Балакиреву, то тот. по своему человеконенавистничеству, ответил мне: «Ах, пожалуйста, избавьте меня от него! Укажите ему сами, если хотите». Тем не менее, уже направленный мною Крушевский приехал к Балакиреву. В чем состоял их разговор —не знаю. Крушевский рассказывал что Балакирев указал ему все, что следует. Балакирев, конечно, на репетицию не пошел.

Кроме постановки «Млады», «Иоланты», «Щелкунчика» и «Сельской чести», был еще возобновлен «Руслан» ко дню 50-летия его постановки[409].

Нарочито для сего пел уже совершенно спавший с голоса Мельников. Людмила Ивановна сидела в ложе 1-го яруса, и ей был поднесен венок (конечно, по инициативе В.В.Стасова). В процессии подношения участвовали, между прочими, я и моя

жена. По случаю такого торжества возобновлены были —рассказ Головы и финал действия в полном виде. Темпы направниковские были по обыкновению возмутительны. Увертюра, антракты ко и V действиям исполнялись если не со скоростью света, то со скоростью электрического тока. Знаменитый конец восточных танцев все-таки не был восстановлен, и исполнялась безобразная обычная кода. С легкой руки «Млады» в театре есть теперь контрафагот; тем не менее, Направник не подумал его вставить в «Руслана», хотя бы для праздника, а он в «Руслане» значится по партитуре Глинки.

Глава XXIII
1893–1895

Квартетный конкурс. Решение покинуть капеллу. Ле-то в Ялте. Смерть П.И. Чайковского и 6-я симфония. Поездка в Одессу. Мое возвращение к сочинению. Начало «Ночи перед рождеством». Ле-то в Вечаше. Продолжение «Ночи» и начало «Садко». Смерть А.Г.Рубинштейна. Поездка в Киев. «Псковитянка» в Обществе музыкальных собраний. Цензурные затруднения с «Ночью». Сочинение оперы «Садко». В.И.Бельский.

В марте состоялся просмотр присланных на конкурс С.-Петербургского квартетного общества квартетов. Конкурс был лишь для русских подданных на этот раз, а деньги были пожертвованы М.П.Беляевым. Я участвовал в жюри вместе с Чайковским и Ларошем. Квартетов было прислано немного. Мы присудили две премии третьего разряда. Одна досталась бывшему моему ученику Ал. Авг. Давидову (брату И.А.Давидова, тоже ученика моего, о котором я уже упоминал); другая — Эвальду, виолончелисту беляевского квартета. Итак, к довольно длинному списку имен композиторов кружка Беляева прибавилось еще два. Оба квартета были добропорядочно написаны, но не более того. В течение описываемого сезона я посещал беляевские вечера довольно редко, ибо они в значительной степени упали в смысле музыкального интереса. Игрались все уже известные вещи русских композиторов. Из числа мелочных новинок выделялись освежающим образом две милые пьесы для виолончели —«Элегия» и «Баркарола» Соколова. Мой сын Андрей, уже оказывавший в то время некоторые успехи в игре на виолончели, разучивал их со своим учителем П.А.Ронгинским. На вечерах Беляева по-прежнему изредка появлялся В.В.Стасов и требовал исполнения одного из последних бетховенских квартетов. На этих вечерах показывались также Вержбилович и Гильдебранд, принимая иногда участие в игре. Однажды Лядов разрешился небольшой пьеской для квартета. Но общество беляевских вечеров как-то не ладилось: уж очень много новых

элементов стало в него проникать, и чувствовались какая-то скука и рутина.

В феврале месяце истекал срок моей 10-летней службы в Придворной капелле; я получал право на пенсию согласно правилам Министерства двора, так как в общей сложности службы моей накоплялось уже 30 лет, и я задумал осуществить давно преследовавшую меня мысль —выйти в отставку. Отношения с Балакиревым стали так натянуты, дело в капелле благодаря ему велось так бестолково, весь состав служащих по капелле —за исключением музыкальных преподавателей —мне так не нравился, вся капелльская атмосфера была так пропитана шпионством, сплетнями и лицеприятием, что было весьма естественно с моей стороны желать уйти оттуда; ко всему этому присоединилось и мое тогдашнее утомление. Я переговорил с Балакиревым частным образом об отставке «по болезни». Ввиду того, однако, что в то самое время Балакирев спроваживал из капеллы инспектора научных классов Назимова, которым был недоволен, он предложил мне подождать до осени с отставкой. Я сильно подозреваю, что причиной этого предложения был именно уход Назимова, и Балакирев не желал, чтобы я вышел из капеллы почти что одновременно с Назимовым, боясь прослыть за беспокойного начальника. Во всяком случае, это только мое предположение: отнесся же Балакирев к моему выходу вполне хорошо и добросовестно, обещая сделать для меня все, что возможно наилучшего, в смысле устройства пенсии. Согласно его желанию, я решился подождать до осени, отпросясь у него, однако, на ле-то в отпуск. Но следующие обстоятельства заставили меня вскоре отложить на время мысль об отставке. Болезнь Маши все длилась и затягивалась, удручая нас нравственно в течение всей зимы 1892/93 года. Уже два с половиной года длилось это состояние. Весною по совету врачей жена моя поехала в Ялту с Машей и Надей. Предполагалось прожить там всю весну, ле-то и осень ввиду пользы тамошнего климата для Маши. Но что предстояло делать будущей зимою? Очень возможно, что пришлось бы жене остаться и на зиму в Крыму или уехать за границу. При таких предстоящих обстоятельствах выход в отставку начал мне казаться несвоевременным из зв сопряженного с ним уменьшения доходов. Требовалось денег и денег. Я решился подождать с выходом ставку до февраля 1895 года, тем более что отставка эта затягивалась до осени по желанию Балакирева. В феврале 1895 года долженствовало исполниться 35 лет моей службы, и я получал прибавку к пенсия. Я снова переговорил с Балакиревым и получил его согласие ждать до упомянутого времени.

Изгнав Назимова из капеллы и притом весьма некрасивым способом, не предупредив его заранее об этом, Балакирев устроил назначение на его место Бражникова. Этот ворвавшийся в капеллу в качестве эконома балакиревский любимец начинал делаться его правой рукой. По всей вероятности, Назимова он-то и выжил. Откуда он взялся и за какие достоинства сделался так мил Балакиреву —неизвестно. Рассказывают, что перед поступлением своим в капеллу он ровно два месяца ходил ежедневно к ранней обедне во Владимирскую церковь, куда ходил и Балакирев. Говорят, что Бражников и спиритизмом занимался, причем считался сильным медиумом, и что в то время он был удален из адвокатов за какие-то неблаговидные дела; но может быть, все это вздор; не вздор лишь то, что он имел состояние и прокутил его. Благодаря тому, что Бражников был утвержден инспектором научных классов капеллы, Балакирев решился отпустить меня в отпуск на целых три месяца (частным образом), так как в случае своего обыкновенного отъезда в августе он мог поручить заведование капеллой не мне, как прежде, а Бражникову. Перед отъездом моим к жене и дочерям в Ялту я переговорил с Краснокутским о том, что желаю с осени вновь взять на себя оркестровый класс капеллы, порученный ему мною лишь на один год. Краснокутский ничего не имел против этого. Но когда Балакирев узнал о моем намерении, то написал мне письмо, в котором убедительно и почти настоятельно просил меня не брать на себя оркестровый класс, ссылаясь на мою раздражительность, развившуюся во мне якобы вследствие болезни и могущую, несмотря на предстоящий летний отпуск, снова ко мне возвратиться, если я начну заниматься оркестровым классом[410]. Такая заботливость о моем здоровье и спокойствии со стороны Балакирева ясно показала мне следующее: он был весьма доволен тем, что я уже целый год не дирижировалв оркестровом классе и что между мной и им пререканий и неудовольствий по этой части быть не могло. Словом, он, очевидно, был рад избавиться от моей особы, поэтому я счел его желание за приказание и навсегда оставил мысль снова взять в руки мое создание —оркестровый класс капеллы.

Покончив с экзаменами по консерватории и капелле, я 13 мая уехал в Ялту, откуда перед тем получал тревожные известия о здоровье Маши. В течение 2–3 недель до отъезда моего я посещал по нескольку раз в неделю И.Е.Репина в его мастерской у Каменного моста, писавшего по заказу Беляева мой портрет[411]. Перед отъездом в день моих именин вечером у меня были Чайковский, Беляев, Глазунов, Лядов, Ястребцев, Соколов и Трифонов. Посидели и покалякали[412]. С Чайковским у меня был,

между прочим, разговор о бывшем дня за два перед тем заседании дирекции Петербургского отделения Музыкального общества, на которое были также приглашены я, Ауэр, Соловьев и Ларош, хотя к дирекции мы не были причастны. Прения шли о выборе дирижера для концертов Музыкального общества в будущем сезоне, причем я указал на Чайковского. Мое предложение было принято, и дирекция обратилась уже с просьбою к Чайковскому, который пока еще колебался. На поезде, с которым ехал я, ехал также и А.С.Танеев —один из членов дирекции. Он мне сказал, что Чайковский согласился взять на себя 4 или 5 концертов, а для остальных будут приглашены различные дирижеры и, между прочим, — Лядов (на 2 концерта), чему я был весьма рад.

Приехав в Ялту, я застал мою девочку в худшем положении, чем она была в Петербурге. Половина мая и июнь были проведены нами однообразно. Я довольно много читал, занимался писанием клавираусцуга «Псковитянки»; начал купаться, гулял мало. Мы не знали, долго ли останемся на даче Вебера близ Ялты, на которой поселились, а потому я не решался брать пианино на прокат. В конце июня я его все-таки достал, но фантазировал немного; набросал пьеску для виолончели и коечто записал. Но в здоровье Маши приключилось ухудшение, мы собрались ее везти обратно в Петербург, и я отослал пианино. Отъезд наш, однако, не состоялся, так как первоначально Маша была слишком слаба, чтоб ехать, потом ей сделалось немного лучше, и по совету доктора мы решились подождать. Я целый год почти совсем не играл на фортепиано, а если и играл, то только аккомпанируя игре детей: Володи —на скрипке, Андрея — виолончели. Предаваясь чтению, я не чувствовал музыкального настроения. Здесь, в Ялте, это настроение пришло дня на два, на три. Болезнь Маши и опасение за нее действовали на жену и меня угнетающим образом. Прелестная Ялта с ее чудными видами, растительностью и синим морем решительно нам опостылела на этот раз. В начале моего пребывания в Ялте я несколько подвинул инструментовку «Псковитянки» и принялся было за составление учебника форм и учебника теории гармонии, но вместо простых и дельных учебников у меня стали выходить какие-то философские мечтания. Я пробовал продолжать начатый труд по эстетике музыкального искусства, к которому возвращался несколько раз в течение весны в Петербурге, но и в Ялте я оставался недоволен своими набросками [* Все эти наброски, как никуда не годные, мною сожжены (21 января 1894 г.).]. Я прекратил эту работу и приступил к писанию своих воспоминаний; но, не имея под рукой некоторых материалов для описания давно минувшего времени, я

записал все то, что помнил о только что истекшем сезоне 1892/93 года, а потому могу приняться за дневник, к которому давно уже собирался приступить и к которому теперь перехожу [* Писание дневника не состоялось, и воспоминания о конце лета, написанные 10 лет позже, прилагаются тут же.][413].

К августу состояние Маши ухудшилось. В 20-х числах мне предстояло возвращение в Петербург, так как срок моего отпуска должен был окончиться. Мы выписали в Ялту Мишу и Соню, чтобы жене не оставаться одной при больной девочке. Вскоре по приезде Миши и Сони я поехал в Петербург один, но по дороге, в Харькове, меня нагнала телеграмма из Ялты, извещавшая о кончине Маши 22 августа. Я тотчас же вернулся в Ялту. Мы похоронили бедную девочку на ялтинском кладбище и тотчас же направились все вместе в Петербург.

Ввиду предстоящего выхода моего из капеллы мы стали искать квартиру, тем более что квартира в капелле наводила на грустные воспоминания о болезни Маши и смерти Славчика. Жена прямо ненавидела эту квартиру. К 20 сентября новая квартира была найдена (на Загородном просп., д. 28), и мы переселились в нее[414].

Дослуживая последние месяцы[415] в Придворной капелле, я относился к исполнению своих обязанностей в ней несколько вяло, тем не менее, посещал ее исправно. Собственные мои занятия вращались и перебрасывались между составлением учебников контрапункта и инструментовки и эстетико-философскими статьями. К половине сезона я бросил эти бесплодные и нелепо направленные начинания (окончательно уничтожив их впоследствии), и мысли мои направились на другое. Я снова изъявил желание взять на себя управление Русскими симфоническими концертами, что было приня-то Беляевым с радостью.

* * *

В эту осень скончался Чайковский, продирижировав за несколько дней до смерти своей 6-й симфонией. Помню, как в антракте после исполнения симфонии я спросил его —нет ли у него какой-либо программы к этому произведению? Он ответил мне, что есть, конечно, но объявлять ее он не желает. В этот последний его приезд я виделся с ним только в концерте. Через несколько дней облетело известие о его тяжелой болезни. Все ходили к нему на квартиру справляться о его здоровье по нескольку раз в день. Неожиданная кончина поразила всех[416], и затем последовали панихиды и похороны. Как странно то, что хотя смерть последовала от холеры, но доступ на панихиды был свободный. Помню, как Вержбилович, совершенно охмелевший

после какой-то попойки, целовал покойника в голову и лицо. Вскоре после похорон 6-я симфония была вновь исполнена в концерте под управлением Направника. Публика на этот раз отнеслась к ней восторженно, и с этой минуты слава симфонии росла и росла, облетая постепенно Россию и Европу. Говорили, что симфонию растолковал своим исполнением петербургской публике Направник, а что Чайковский, не будучи талантливым дирижером, не сумел этого сделать, оттого-то при первом исполнении под управлением автора публика отнеслась к ней довольно сдержанно. Думаю, что это неверно. Симфония прошла у Направника прекрасно но и у автора она шла тоже хорошо. Публика просто не раскусила ее на первый раз и не обратила на нее достаточно внимания, подобно тому, как несколько лет перед тем не обратила внимания и на 5-ю симфонию Чайковского. Полагаю, что внезапная кончина автора, вызвавшая всевозможные толки, а также рассказы о предчувствии им близкой смерти, до которых так падок род человеческий, и склонность связывать мрачное настроение последней части симфонии с таковым предчувствием обратили внимание и симпатии публики к этому произведению, и прекрасное сочинение быстро стало прославленным и даже модным.

На учреждении Русских симфонических концертов лежала нравственная обязанность дать первый концерт в память Чайковского. Полагаю, что в значительной степени это и склонило меня взяться снова за концерты. Концерт из сочинений Чайковского состоялся 30 ноября под моим управлением с участием Ф.М.Блуменфельда (4-я симфония, «Франческа», Славянский марш[417], фортепианные пьесы и проч.).

Дирижирование Русскими симфоническими концертами (в этом сезоне их было три[418]; в последнем исполнялся в 1-й раз мой «Стих об Алексее божием человеке») и приглашение приехать в Одессу для управ ления двумя концертами, сделанное мне Д.Д.Климовым, отвлекли меня мало-помалу от бесплодных занятий учебником и эстетикой. С другой стороны, я окончательно решил подать в отставку из капеллы, так как причитающаяся мне пенсия казалась достаточной, а служба в капелле опостылела окончательно, и отношения с Балакиревым испортились, очевидно, навсегда.

???[419]

В январе 1904 года я подал в отставку и поехал в Одессу. Меня пригласили продирижировать одним концертом в память Чайковского, а другим из своих сочинений, в помещении городского театра[420]. В Одессе за мной ухаживали, дали мне много репетиций. Я проходил программу с одними струнными и с

одними духовыми, разучивая пьесы с провинциальным, хотя и сносным оркестром; как с учениками, и добился отличного исполнения. В концерте участвовали певица А. Г.Жеребцова и пианистка Дронсейко (ученица Климова). Программа концерта в память Чайковского (5 февраля) была следующая: 3-я симфония D-dur, ария из «Орлеанской девы», 1-ый концерт для фортепиано, романсы и увертюра «Ромео и Джульетта». Попортила концерт только Дронсейко, игравшая во второй части неритмично и тем путавшая и меня, и оркестр. Программа второго концерта (12 февраля) состояла из 1-й симфонии e-moll, песни Леля, «Садко», романсов и «Испанского каприччио». Успех обоих концертов был достаточно значительный. Меня упросили продирижировать еще третьим концертом (в пользу оркестра)[421]; было повторено «Каприччио», а также сыграна сюита из балета «Щелкунчик». К концертам приехала и жена. Нам пришлось проводить время в гостях и на музыкальных вечерах одесского Музыкального училища[422]. В это время в Одессе градоначальником был П.А.Зеленый, бывший мой начальник, командир клипера «Алмаз». Встреча с ним не доставила бы мне удовольствия, но, к счастию, он был на этот раз в отъезде. С женой его (бывшей Волжинской) пришлось, однако, много раз видеться; однажды мы даже были званы к ней на обед, но уклонились от этого. В Одессе мы познакомились с художником Н.Д.Кузнецовым обедали у него и ели какие-то необычайные вареники (жена его настоящая хохлушка).

Прогулки на морской берег зародили во мне впервые мысль взяться когда-нибудь за сюжет из Гомера, например за эпизод с Навзикаей; впрочем, намеренье это осталось пока мимолетным.

Возвратясь в Петербург, я чувствовал себя освеженным поездкой. Отставка моя, к радости нашей, состоялась. Мне дали достаточную пенсию.

К этому времени относится печатанье новой партитуры «Псковитянки», предпринятое Бесселем. Я был завален корректурами. Концерты, поездка в Одессу, выход из капеллы, занятия «Псковитянкой» —все это вместе отвлекло мое внимание от бесплодных, сухих и расстраивающих занятий и блужданий мысли в философских и эстетических дебрях. Мне захотелось писать оперу. За смертью Чайковского как бы освобождался сюжет «Ночи перед Рождеством», всегда меня привлекавший.

Оперу Чайковского, несмотря на многие музыкальные страницы, я всегда считал слабой, а либретто Полонского — никуда не годным[423]. При жизни Чайковского я не мог бы взяться за этот сюжет, не причиняя ему огорчения. Теперь я был свободен в этом отношении, а нравственное право работать на эту

тему я имел всегда[424].

К весне 1894 года я окончательно решил писать «Ночь перед Рождеством» и сам принялся за либретто, в точности придерживаясь Гоголя. Но склонность моя к славянской боговщине и чертовщине и солнечным мифам не оставляла меня со времен «Майской ночи» и, в особенности, «Снегурочки»;

она не иссякла во мне и с сочинением «Млады». Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядованье, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмою и т. п., начитавшись у Афанасьева («Поэтические воззрения славян») о связи христианского празднования Рождества с нарождением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести. Таким образом, либретто мое, с одной стороны, точно придерживавшееся Гоголя, не исключая даже его языка и выражений, с другой стороны, заключало в своей фантастической части много постороннего, навязанного мною. Для меня и для желающих вникнуть и понять меня эта связь была ясна; для публики впоследствии она оказалась совершенно непонятной, ненужной и даже весьма мешающей. Мое увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя —конечно, моя ошибка, но эта ошибка давала возможность написать много интересной музыки.

Вскоре у меня накопилось уже много музыкального материала, и первая картина была написана в черновом наброске. Помнится, не очень задолго перед отъездом на дачу у нас собрались Штруп, Трифонов, Ястребцев и еще кто-то; не рассказав им, что именно я сочиняю, я сыграл вступление к опере и попросил угадать, что это такое. Догадаться, разумеется, было трудно, но догадки вертелись приблизительно около верного, и я сообщил им о своей работе и изложил план оперы[425].

«Ночь перед Рождеством» положила начало последующей непрерывной моей оперной деятельности.

В мае мы переехали на ле-то в имение Вечашу в Лужском уезде близ ст. Плюсса[426]. Вечаша прелестное место: чудесное большое озеро Песно и огромный старинный сад с вековыми липами, вязами и т. д. Дом тяжелой и неуклюжей постройки, но вместительный и удобный. Хозяйка —старая старуха г-жа Огарева с дочерью, перезрелой девицей, живут рядом в маленьком доме и не мешают. Купанье прекрасное. Ночью луна и звезды чудно отражаются в озере. Птиц множество. Имение это было отыскано мною и сразу мне приглянулось. Вблизи —деревни Запесение и Полосы, неподалеку также —усадьба Любенск, принадлежащая г-же Бухаровой. Лес поодаль, но прекрасный. Вечаша всем нам

очень нравилась[427].

Еще в Петербурге у меня была уже начата 2-я картина оперы, а здесь сочинение пошло быстро. Я почти не отрывался от сочинения, уделяя только немного времени купанью и прогулкам, и к концу лета вся опера, кроме последней картины, была написана вчерне[428], а действие в значительной доле инструментовано. Мысль ввести в оперу 8-ю картину (предпоследнюю) с обратным полетом Вакулы и с шествием Овсеня и Коляды пришла мне в течение лета и тут же была осуществлена.

В конце лета у меня гостили дня по два Трифонов, Ястребцев и Беляев, и я им кое-что сыграл из сочиняемой оперы.

Незадолго до приезда в Вечашу я получил письмо от Н.Ф.Финдейзена, в котором он убеждал меня приняться за оперу на сюжет «Садко» и предлагал некоторый план либретто. «Садко», как оперный сюжет, занимал меня по временам несколько раз еще в восьмидесятых годах. Мысль Финдейзена вновь напоминала мне о нем. Между делом, т. е. среди сочинения «Ночи перед Рождеством», я стал иногда подумывать и о «Садко». Мой план был несколько иной, чем у Финдейзена. Я писал о своей мысли В.В.Стасову; в ответ на это он мне также кое-что посоветовал, а именно —дал мысль о 1-й картине оперы, которой первоначально у меня в виду не было[429]. В течение лета план оперы-былины «Садко» у меня, как помнится, сложился окончательно, хотя впоследствии в него вошли некоторые важные добавления, о которых речь будет в своем месте. Я имел в виду для этой оперы воспользоваться материалом своей симфонической поэмы и, во всяком случае, пользоваться ее мотивами как лейтмотивами для оперы. Конечно, сочинение «Ночи перед Рождеством» было у меня на первом месте; тем не менее, тогда же мне пришли в голову некоторые новые музыкальные мысли и для «Садко», например мелодия арии Садко, тема былины Нежаты, кое-что для финала оперы. Помнится, местом для сочинения такого материала часто служили для меня длинные мостки с берега до купальни в озеро. Мостки шли среди тростников; с одной стороны виднелись наклонившиеся большие ивы сада, с другой —раскидывалось озеро Песно. Все это как-то располагало к думам о «Садко». Но действительное, настоящее сочинение «Садко» еще не начиналось и было отложено до окончания; «Ночи».

По возвращении из Вечаши в Петербург[430] я скоро дописал весь черновик «Ночи» и принялся за инструментовку и отделку оперы. Беляев согласился издать мою оперу и, по мере изготовления мною партитуры, таковая отсылалась по частям для гравировки в Лейпциг к Редеру. Не упомню, к какому месяцу вся

партитура была мною окончена и переложение сделано; полагаю, что к концу зимы 1894/95 года. В общем, все сочинение с инструментовкой длилось без малого около года[431].

В сентябре (28-го) на Михайловском театре была возобновлена моя «Майская ночь» с Чупрынниковым в партии Левко и Славиной в роли Ганны[432]. Опера шла недурно. Направник дирижировал, по-видимому, охотно. Дана она была несколько раз на Михайловском театре. Успех был средний.

Осенью скончался А.Г.Рубинштейн[433]. Похоронная обстановка была торжественней Гроб стоял в Измайловском соборе; музыканты день и ночь дежурили у гроба. Я с Глазуновым[434] дежурил, кажется, от 2 до 3 часов ночи. Помню, как среди церковного мрака вошла черная траурная фигура Малоземовой, пришедшей поклониться праху обожаемого Рубинштейна. Было даже немного фантастично.

Русские симфонические концерты этого сезона (в числе 4-х) шли под моим управлением26, 1-й концерт был в память Рубинштейна. Программа: 3-я симфония A-dur, ария из «Моисея», «Дон-Кихот» 4-й концерт для ф-п. d-moll (Лавров), романсы и танцы из балета «Виноградная лоза». В следующих Русских симфонических концертах этого сезона были впервые исполнены: «Балетная сюита» и «Фантазия» Глазунова, а также (в 4-м концерте, с участием Мравиной) вступление, ария Оксаны, Колядка и польский из «Ночи перед Рождеством». Звучало все превосходно.

???[435]

К событиям моей музыкальной жизни этого сезона относится прелестное исполнение «Снегурочки» у меня на дому артистами имп. театров. Мравина, Долина, Каменская, Рунге, Яковлев, Васильев 3-й, Чупрынников и другие любезно согласились исполнить оперу под рояль. Аккомпанировал Феликс Блуменфельд; соло на виолончели в каватине Берендея сыграл Вержбилович. Был даже маленький женский хор из хористок, участвовавших бесплатно. Гостей было много: все было очень мило[436].

В январе я ездил по приглашению дирекции оперы в Киев на постановку там «Снегурочки»[437]. Я прослушал генеральную репетицию и два первых представления. Берендея пел Морской (тогда еще артист частной оперы), Снегурочку —Каратаева, Леля —Корецкая, Весну —Азерская и т. д. Капельмейстер Пагани так-таки и не совладал с 11/4 размером последнего хора. Вообще, приезд автора прямо на генеральную репетицию имеет мало смысла: слишком поздно, чтобы что-нибудь поправить или переиначить, а настаивать, чтобы спектакль отложили, —

неудобно и неприятно. В общем, все шло сносно, но по-провинциальному; оркестр был достаточно нестроен, во время хора масленицы плясали до упаду, в особенности режиссер Дума старался пуще всех. Бобыль ломался, как полагается по провинциальным вкусам, а на представлении, во время каватины Берендея, балаганил, лазил на трон за спиной у царя, вызывая смех публики. Морской, не подозревая этого, чувствовал себя смущенным и боялся —не вызывает ли смех зрителей какая-либо неисправность в его одежде. На генеральной репетиции вышел презабавный анекдот: я стоял на сцене; во время исполнения хора, в начале акта я услыхал, что мотив исполняемый первыми скрипками, звучит, сверх того, еще тремя октавами ниже у одного из контрабасов. Не особенно чуткий к гармонии Пагани не слышит и продолжает дальше. Я подошел к контрабасисту и убедился, что он действительно играет по своим нотам этот мотив. Я остановил оркестр и попросил контрабасиста показать мне его партию. Оказалось, что вместо скрипичной реплики переписчик действительно вписал ему этот мотив, да еще в басовом ключе. Я приказал музыканту не играть его и зачеркнул мотив в нотах. Тогда контрабасист, которому мотив, очевидно, понравился, сказал: «Г-н Римский-Корсаков! Пожалуйста, оставьте этот мотив и позвольте мне его играть! Так хорошо выходит». Разумеется, я этого позволить не мог, чем очень огорчил бедного исполнителя. После второго представления я с женою уехал в Петербург. Опера моя в Киеве понравилась и выдержала потом довольно много представлений.

В Киеве мне пришлось увидаться с моими бывшими учениками: Рыбом и композитором Лысенко. У последнего я ел вареники и слушал отрывки из его «Тараса Бульбы». Не понравилось… т. е. «Тарас Бульба»; а не вареники[438].

Зародившееся несколько лет перед тем в Петербурге Общество музыкальных собраний, мало до сих пор проявлявшее деятельность, вдруг ожило в этом сезоне под председательством моего бывшего ученика Ивана Авг. Давидова. Затеяли поставить в Панаевском театре мою «Псковитянку» под управлением Давидова по новой, только что вышедшей у Бесселя партитуре[439]. Начались спевки и репетиции, меня пригласили для авторского руководства. Моя Соня пела в хоре. Корректурные оркестровые репетиции за болезнью Давидова пришлось делать мне; затем поправившийся Давидов вступил в свои права. «Псковитянка» была дана в четверг, 6 апреля и шла затем еще три раза. Грозного пел Корякин, Тучу —Васильев 3-й, Власьевну —г-жа Доре, Токмакова —Луначарский, Ольгу —г-жа Велинская (уже не состоявшая в ту пору на Мариинской сцене). На втором

представлении Ольгу пела г-жа Соколовская, на третьем должна была опять петь Велинская, но по какому-то капризу отказалась, и партию ее пела Л.Д.Ильина меццо-сопрано, транспонировавшая арию действия на терцию ниже. На первом представлении в последнем действии случился скандал: оркестр остановился, и пришлось начать с какой-то цифры. В общем же, для любительского хора, для любителя-дирижера и для любительской срепетовки опера шла сносно.

В течение сезона 1894/95 года инструментовку печатанье «Ночи перед Рождеством» шли усиленным ходом, и я заявил о существовании своей новой оперы директору театров Всеволожскому. Он потребовал представления либретто в драматическую цензуру, но притом выражал сильное сомнение, чтобы оно было одобрено цензурою по случаю присутствия в числе действующих лиц императрицы Екатерины. Зная несколько цензурные притязания, я с самого начала не поместил в оперу этого имени, назвав действующее лицо просто царицею, а Петербург везде называл лишь градом-столицей. Казалось бы, цензура могла быть удовлетворена: мало ли цариц бывает в операх. В общем, «Ночь перед Рождеством» —сказка, и царица являлась простым сказочным лицом. В таком виде я представил либретто в драматическую цензуру, будучи уверен, что его одобрят, и боясь скорее за дьяка, чем за мою царицу. Не тут-то было. В цензуре наотрез отказали мне дозволить 7-ю картину оперы (сцену у царицы) к представлению, так как по имеющемуся в цензуре высочайшему повелению 1837 года (опять это высочайшее повеление!) отнюдь не должны быть выводимы в операх российские государи. Я возражал, что в опере моей никакой особы из дома Романовых не имеется, что у меня действует лишь некая фантастическая царица, что сюжет «Ночи» —сказка, выдумка Гоголя, в которой я имею право подменить любое действующее лицо, что даже слово «Петербург» нигде не упомянуто, следовательно, устранены все намеки на действительную историю и т. д. В цензуре ответили, что всякому известна повесть Гоголя и ни у кого не может быть сомнения, что моя царица есть не кто иной, как императрица Екатерина, и что пропустить мою оперу цензура не имеет права. Я решился, если возможно, хлопотать о разрешении в высших сферах. В этом мне помогло следующее обстоятельство.

Осенью 1894 года Балакирев покинул Придв. капеллу; надо было назначить нового управляющего. В один прекрасный день министр имп. двора граф Воронцов вызвал меня к себе [* Я должен был поехать к нему в назначенный час, покинув репетицию Русского симфонического концерта и поручив

продолжать ее Глазунову, дирижировавшему своей балетной сюитой.] и предложил мне заместить Балакирева в этой должности, намекая при этом, что у Балакирева характер тяжелый и он, Воронцов, вполне понимает, что я покинул капеллу, тяготясь совместной с Балакиревым службой. Хотя в этом было много верного, тем не менее, мое свободное положение, вне всякой казенной службы, в это время было настолько для меня привлекательно, что я не имел ни малейшего желания вновь вступить в капеллу, хотя бы и в самостоятельной должности управляющего. Я уклонился от предложения графа Воронцова, сказав ему, что, хотя у Балакирева характер действительно тяжелый, тем не менее, никто, как я, бывший к нему в близких дружественных отношениях с юных лет, не умел бы так поладить с ним и что причиной моего отказа служит единственно желание покоя и свободного времени, необходимого мне для сочинения. Граф был крайне любезен со мной и разговаривал о многом, касающемся капеллы. Видя, что он в духе и любезном настроении, мне пришло в голову попросить его ходатайства перед государем о разрешении либретто «Ночи» к представлению. Воронцов выслушал все мои доводы и обещал сделать для меня все, что может. По его указаниям я составил об этом деле прошение, которое и представил ему. На праздниках рождества ко мне явился курьер и привез сообщение заведующего административным отделом Министерства двора, гласившее: «По всеподданнейшему докладу представленного вами министру императорского двора ходатайства, последовало высочайшее разрешение на допущение сочиненной вами оперы „Ночи перед Рождеством“ к представлению на императорской сцене без изменений либретто. 31 декабря 1894 г.» [* Бумага эта имеется у меня.] Я был в восхищении и сказал обо всем И.Д.Всеволожскому. Раз либретто высочайше разрешено, цензуре показан нос, и следовательно, в высших сферах произошел некоторый шум, то дело изменяется. Всеволожский с радостью ухватывается за мысль поставить «Ночь» особенно великолепно, чем он может даже угодить двору. У него имеется великолепный портрет Екатерины, и он постарается загримировать мою царицу как можно более схоже с императрицей, в обстановке попробует в точности воспроизвести пышную обстановку екатеринского двора. Всем этим он, очевидно, угодит двору, а это —главное в обязанностях директора театров. Я старался охладить несколько Всеволожского в таком усердии и предлагал не особенно налегать на сходство моей царицы с Екатериной, говоря, что это вовсе для меня не так необходимо. Но Всеволожский стоял на своем. Тотчас же сделано было распоряжение о принятии оперы моей к представлению на

будущий сезон 1895/96 года. В Великом посту начали разучивать хоры, роздали партии артистам, начали писать декорации, и дело было в полном ходу.

* * *

К весне 1895 года у меня уже назрело много музыкального материала для оперы «Садко»; либретто было почти готово и частью окончательно выработано, для чего я просмотрел и взял в основу много былин, песен и пр. Весною я начал и окончил в наброске первую картину (новогородский пир), которою остался доволен. В мае мы переехали на летнее пребывание снова в милую Вечашу[440].

Летнее пребывание в Вечаше на этот раз было совершенно сходно с предыдущим. Сочинение «Садко» шло безостановочно32. Картины 1, 2, 4, 5, 6 и 7-я поспевали одна за другой, и к концу лета вся опера по первоначальному плану была готова в черновом наброске и отчасти в партитуре (картины 1-я и 2-я). Почувствовав некоторое утомление, я приостанавливался на один или два дня, не более, и затем снова, с прежнею охотою, принимался за продолжение. Я сказал, что сочинение шло по первоначальному плану; в план этот не входила Любава Буслаевна —жена Садко, и теперешней 3-й картины оперы поэтому не существовало. Не существовало, конечно, и сцен, касающихся Любавы, в 4-й и 7-й картинах. Кроме того, сцена на площади в 4-й картине была несравненно менее развита, чем впоследствии: калики перехожие и Нежата не участвовали в ней; сверх того, рассказ Садко о его похождениях в 7-й картине был иной, без участия хора.

В середине лета ко мне в Вечашу приезжал Владимир Иванович Вельский, познакомившийся и сблизившийся со мною в предыдущем году в Петербурге. Это ле-то он проводил в имении Ретень, верстах в 10 от Вечаши. Умный, образованный и ученый человек, окончивший два факультета —юридический и естественный, сверх того, превосходный математик, Вл. Ив. был великий знаток и любитель русской старины и древней русской литературы —былин, песен и т. д. В этом скромном, застенчивом и честнейшем человеке с виду невозможно было и предположить тех знаний и того ума, которые выступали наружу при ближайшем с ним знакомстве. Страстный любитель музыки, он был одним из горячих приверженцев новой русской музыки вообще и в частности моих сочинений.

???[441]

В бытность его в Вечаше я играл ему кое-что из сочиненного мною для «Садко». Он был в величайшем восхищении. Вследствие этого у нас возникли и велись нескончаемые разговоры об этом сюжете и его подробностях. Явилась мысль ввести жену Садко, и

делались некоторые дополнения в бытовых сценах оперы, но все это пока оставалось на словах, и я отнюдь не решался на какие-либо переделки, ибо сценарий был и без того занимателен и складен. В августе, когда черновик всей оперы по первоначальному плану был окончен, я стал подумывать о жене Садко. Смешно сказать, но в то время у меня сделалась какая-то тоска по f-moll'ной тональности, в которой я давно ничего не сочинял и которой у меня в пока не было. Это безотчетное стремление к строю f-moll неотразимо влекло меня к сочинению арии Любавы, для которой я тут же набросал стихи. Ария была сочинена, нравилась мне и послужила к возникновению 3-й картины оперы, прочий текст для которой я попросил сочинить Бельского[442]. Таким образом, в конце лета определилось, что у меня в «Садко» прибавляется еще картина и что, сообразно с этим, следует многое добавить в 4-й и 7-й картинах; добавить то, что вызывалось введением образа прекрасной, любящей и верной Любавы. Итак, оконченная к концу лета по первоначальному плану опера оказывалась неоконченной, так как план этот расширялся, тем более что и большее развитие народной сцены в начале 4-й картины тоже оказывалось желательным.

Глава XXIV
1895–1897

Оркестровка «Садко». Постановка и приключения «Ночи перед Рождеством». Работа над «Борисом» и окончание «Садко». «Борис» в Обществе музыкальных собраний. Русские симфонические концерты и А.К.Глазунов. Сравнение опер «Млада», «Ночь» и «Садко». Сочинение романсов. «Моцарт и Сальери».

По переезде в Петербург я, однако, не принялся за осуществление всех своих новых намерений, тем более что Вельскому я поручил составить мне новые части либретто, и ему предстояла большая и трудная работа. Я принялся тем временем за оркестровку частей оперы, не подлежащих каким-либо изменениям, как, например, 5-я, 6-я картины и значительные части 4-й и 7-й картин[443]. Помнится, что первое полугодие я был всецело занят обдумыванием и писанием довольно сложной партитуры и к концу зимы почувствовал сильное утомление, даже, молено сказать, охлаждение и почти что отвращение к этой работе. Состояние это появилось здесь впервые, а впоследствии стало повторяться всякий раз под конец всех моих больших работ. Появлялось оно всегда как-то вдруг: сочинение идет как следует, с полным увлечением и вниманием, а потом сразу усталость и равнодушие являются откуда ни возьмись. По прошествии некоторого времени это отвратительное настроение проходило само собою, и я снова с прежним рвением принимался за дело. Это состояние не имело никакого сходства с тем, которое у меня было в 1891–1893 годах. Никакого пугающего брожения мысли по философским и эстетическим дебрям не возникало. Напротив, с этого времени я совершенно спокойно, без страха и безболезненно, всегда был готов поиграть в домашнюю философию, как это делают почти все, поговорить о материях важных, «продумать миры»[* Выражение Серова о Вагнере.] для развлечения, переворотить начала всех начал и концы всех концов.

«Ночь перед Рождеством» была назначена на 21 ноября в бенефис учителя сцены О.О.Палечека за 25 лет службы.

Постановке ее предшествовав следующие обстоятельства. По обыкновению шли репетиции и спевки. Роли были распределены так: Вакула —Ершов, Оксана —Мравина, Солоха —Каменская, Черт —Чупрынников, Дьяк —Угринович, Чуб —Корякин, Голова —Майборода, царица —Пильц. Всеволожский продолжал утешаться затеями постановки, а потому все старались — декорации и костюмы роскошные, срепетовка хорошая. Наконец, назначена генеральная репетиция с публикой по розданньм билетам. Одновременно вышла афиша с полным и точным обозначением действующих лиц, как следовало по либретто. На репетицию приехали великие князья Владимир Александрович (Владимир Галицкий) и старший Михаил Николаевич, и оба возмутились присутствием на сцене царицы, в которой пожелали признать императрицу Екатерину. В особенности пришел в негодование Владимир; в антракте он даже зашел на сцену и сказал г-же Пильц гневно и грубо: «Вы нынче моя прабабушка, как я посмотрю!» или что-то в этом роде, чем немало смутил ее.

По окончании репетиции все исполнители, режиссеры и театральное начальство повесили носы и переменили тон, сказав, что великий князь из театра прямо поехал к государю требовать, чтобы опера моя на сцену допущена не была, а вел. кн. Михаил приказал заодно замазать собор на декорации, изображавшей виднеющийся Петербург с Петропавловскою крепостью, говоря, что в этом соборе похоронены его предки и он его на театральной сцене дозволить не может. Всеволожский был совершенно смущен. Бенефис Палечека был объявлен, билеты продавались, и все не знали, что делать. Я считал свое дело пропащим, так как государь, по сведениям, вполне согласился с Владимиром и отменил собственное дозволение на постановку моей оперы. Всеволожский, желая спасти бенефис Палечека и свою постановку, предложил мне заменить, царицу (меццо-сопрано) — светлейшим (баритоном). Замена эта в музыкальном отношении не представляла затруднений: баритон легко мог спеть партию меццо-сопрано октавою ниже, а партия вся состояла из речитатива и не заключала в себе ни одного ансамбля. Конечно, выходило не то, что я задумал, выходило глупо, но выставляло в дурацком виде самих же высочайших и низших цензоров, так как хозяином в гардеробе царицы оказывался светлейший. Дальнейшие пояснения с моей стороны по этому поводу излишни. Хоть мне было жалко и смешно, но противу рожна прати все-таки нельзя, а потому я согласился… Всеволожский стал хлопотать — через кого не знаю, — но добился у государя разрешения дать «Ночь перед Рождеством» со светлейшим вместо царицы. Вскоре, к общему соблазну, вышла афиша с таковой переменой, и опера

была дана в бенефис Палечека.

Я не был на первом представлении и вместе с женою оставался дома[444]. Мне хотелось хотя бы этим выказать свое неудовольствие против всего случившегося. В театре были дети мои. Опера имела приличный успех. Ястребцев привез мне венок на дом. После бенефиса Палечека «Ночь» дали всем абонементам и еще раза три не в счет абонемента, а затем больше не давали. Никто из царской фамилии, конечно, не приехал ни на одно представление, и Всеволожский с той поры значительно переменился ко мне и к моим сочинениям.

В сезоне 1895/96 года Русские симфонические концерты (числом 4)[445] происходили под управлением моим и А.К.Глазунова, с которым мы делили программу каждого концерта почти пополам. Произошедшее в предыдущем сезоне сближение мое с главарями Общества музыкальных собраний — братьями Давидовыми, Гольденблюмом и др., начавшееся с постановки «Псковитянки», продолжалось. На этот раз главари эти сошлись как-то с графом А.Д.Шереметьевым, имевшим свой собственный полный концертный оркестр, управлял которым капельмейстер придворного оркестра Г.И.Варлих. Оркестр графа Шереметева находился постоянно в имении его —Ульяновке, неподалеку от станции Лигово. Несколько раз

Давидов, Гольденблюм, а вместе с ними и я ездили к графу в Ульяновку, куда граф доставлял нас на экстренном поезде, а затем на своих лошадях. После обеда мы слушали его оркестр, исполнявший вещи весьма сносно. Однажды я даже пробовал там сцену венчания на царство из «Бориса Годунова», которым тем временем продолжал заниматься, писал партитуру и делал новое переложение для фортепиано с голосами[446]. Кстати сказать, сначала оркестровка «Садко», а потом работа над «Борисом» настолько меня утомили к весне, что я припоминаю следующее. Однажды, оканчивая переложение, кажется, предпоследней картины, я с отвращением думал, что мне предстоит еще переложить последнюю картину, и ужасался, имея в виду такую работу. Порывшись в своих писаниях, я вдруг убедился, что переложение последней картины уже сделано мною и притом весьма недавно. Конечно, я очень был рад, что избавился от такого неприятного труда в будущем, но при этом испугался за себя и за свою память. Как я мог забыть, что такая большая работа только что мною сделана! Это было скверно и, во всяком случае, указывало на сильное утомление. Но возвращаюсь к гр. Шереметеву. Граф Александр Дмитриевич, большой любитель пожарного дела и музыки, казался мне порядочным дилетантом в последней. В наши посещения Ульяновки он иногда наигрывал

среди разговора кое-что на фортепиано, причем мелодии в длинных нотах и тянущиеся аккорды играл всегда tremolo, выстукивая их кистью. Таким образом он играл, например, начало увертюры Тангейзера. Выходило презабавно.

Общество музыкальных собраний, намеревавшееся весною поставить «Геновеву» Шумана, упросило графа Шереметева дать ему для этого свой оркестр. Шереметев согласился, и «Геновева» была дана 8 апреля[447] с помощью его оркестра под управлением Гольденблюма на Михайловском театре, который общество выпросило у Всеволожского.

На ле-то 1896 года мы не собирались ехать в Вечашу, в которой оказалась за последнее время некоторая хозяйственная неурядица, и наняли дачу в Смердовицах, имении барона Тизенгаузена по Балтийской железной дороге. В мае мы переехали туда. К этому времени я уже чувствовал себя отдохнувшим и мог вновь приняться за продолжение «Садко» и добавлений к нему.

Барский дом в Смердовицах[448] был весьма, даже слишком просторен для моей семьи. Около дома был превосходный парк; остальная местность не представляла ничего привлекательного: лес мелкий, некрасивый, с пнями и кочками; небольшое озерко с низкими берегами и студеной водой, не позволявшей много предаваться купанью. Неподалеку от дома (в полуверсте приблизительно) прилегало полотно железной дороги и раздавался свист поездов… В это ле-то у Володи и Нади была корь, доставившая мне и жене некоторое беспокойство. Кроме того, пришлось ездить в Петербург подыскивать квартиру, так как нашу предполагала взять для себя хозяйка дома г-жа Лаврова. Впрочем, намерение ее вскоре изменилось, и мы могли остаться на старой квартире. Ездил я и на похороны П.А.Трифонова, скончавшегося от рака и страдавшего перед тем весь предыдущий год. Тем не менее, я усердно и успешно работал над «Садко» и досочинил все оставшееся недоделанным по новому плану и многое оркестровал, а именно: V и Vкартины. В V картине я развил большую народную сцену на площади по либретто Вельского, со вставкой калик перехожих и скоморохов и сцену Любавы с Садко; в V— были сочинены плач Любавы и дуэт ее с Садко, переделан заново рассказ Садко и развит финал оперы. Кое-что мне пришлось докончить осенью, по переезде в Петербург[449]. По соглашению с М.П.Беляевым было приступлено к изданию «Садко».

В.И.Бельский посетил меня в Смердовицах, причем мы много с ним беседовали и обсуждали либретто оперы «Садко».

Еще весною 1896 года[450], после постановки «Геновевы»,

Общество музыкальных собраний, покинутое по неизвестным причинам И.А.Давидовым, просило меня принять место председателе Общества. Я согласился[451]. Вместе с тем в Обществе явилась мысль поставить на сцене «Бориса Годунова» в моей переработке. Спевки начались с весны под моим руководством. С осени 1896 года они возобновились и велись с величайшим усердием. Гольденблюм и Ал. Авг. Давидов усердно помогали мне. Солисты были приглашены и учили свои партии. В придворном оркестре состоялась однажды проба оркестровки и корректурная репетиция под управлением Гольденблюма. Для спектаклей предполагался сборный оркестр, так как шереметевский в это ле-то был внезапно распущен графом и уже не существовал. Спектакли были назначены в Большом зале консерватории. Не помню, кто написал декорации, но на постановку «Бориса» был сделан некоторый довольно значительный денежный сбор с некоторых любителей, музыки (между прочим, пожертвовал что-то и Т.И.Филиппов). Оркестровые репетиции делал я. Ал. Авг. Давидов и Гольденблюм дирижировали за кулисами. Опера была дана под моим управлением в четверг, 28 ноября. Участвовали: Борис — Луначарский, Шуйский —Сафонов (впоследствии суфлер имп. Русск. оперы), Пимен —Жданов, Самозванец —Морской, Варлаам —Стравинский, Марина —Ильина, Рангони —Кедров и другие. Опера прошла хорошо и с успехом. Маленькое, ничтожное недоразумение случилось лишь с хором калик перехожих, впрочем, никем не замеченное. Я дирижировал исправно и внимательно. Второе и третье представления «Бориса» состоялись 29 ноября и 3 декабря под управлением Гольденблюма, а четвертое, 4 декабря, должно было снова идти под моим управлением; но я, почувствовав почему-то некоторый страх, сдал его опять Гольденблюму. На одном из представлений партию царевича Федора[452] пела дочь моя Соня. Вообще состав исполнителей несколько менялся с каждым разом. После постановки «Бориса» деятельность Общества музыкальных собраний несколько притихла, и, в общем, зима протекла обычным порядком[453].

В Русских симфонических концертах; этого сезона[454] шли в первый раз чудесная 6-я симфония c-moll Глазунова, увертюра к «Орестее» Танеева, «Фатум» Чайковского, симфония d-moll Рахманинова и проч. Концерты шли под управлением моим и Глазунова, в некоторых аккомпанировал сольным нумерам Ф.М.Блуменфельд. Концерт 15 февраля состоял из сочинений Бородина (по случаю десятилетия со дня его смерти). Между прочим исполнялась его «Спящая княжна» (г-жа Маркович) в моей

инструментовке, на которую никто не обратил внимания, не слыша в оркестре привычного выстукивания секунд, считавшихся во время оно великим гармоническим открытием, а на мой взгляд представлявших одно лишь слуховое заблуждение.

Автор «Раймонды» и 6-й симфонии в эту пору достиг пышного расцвета громадного таланта, оставив позади себя пучины «Моря», дебри «Леса», стены «Кремля» и прочие сочинения своего переходного времени. Фантазия его вместе с поразительной техникой стояла в это время на высшей ступени своего развития. К этому времени он стал, как дирижер, прекрасным исполнителем собственных произведений, чего не хотела и не могла понять ни публика, ни критика. Оркестр стал уважать его и слушаться; его музыкальный авторитет рос по дням, а не по годам. Его поразительный гармонический слух и память на все подробности в чужих сочинениях поражали всякого из нас, музыкантов[455].

* * *

«Ночь перед Рождеством» и «Садко» по манере и композиторским приемам, несомненно, примыкают к «Младе». Недостаточность чисто контрапунктической работы в «Ночи», сильное развитие интересных фигураций, склонность к долго протянутым аккордам (действие «Млады», ночное небо в «Ночи перед Рождеством», морская бездна в начале Vкартины «Садко»), яркий и насыщенный оркестровый колорит —те же, что и в «Младе». Мелодии, зачастую превосходно звучащие в пении, тем не менее, в большей части случаев инструментального происхождения. Во всех трех операх фантастическая сторона развита широко. В каждой из этих опер имеется искусно развитая, сложная народная сцена (торг в «Младе», большая колядка в «Ночи перед Рождеством», сцена на площади в начале V картины «Садко»). Если «Млада» страдает от неразвитости драматической части, недостаточно наполняющей ее бытовую и фантастическую стороны, то в «Ночи» развитая и даже несколько навязанная ей фантастическая и мифологическая часть давит легкий комизм и юмор гоголевского сюжета значительно более, чем в «Майской ночи». Опера-былина «Садко» счастливее двух своих предшественниц в этом отношении. Былевой и фантастический сюжет «Садко» по существу своему не выставляет чисто драматических притязаний; это —7 картин сказочного, эпического содержания. Реальное и фантастическое, драматическое (поскольку таковое намечается былиной) и бытовое находятся между собой в полной гармонии. Контрапунктическая ткань, поредевшая в двух предыдущих операх и предшествовавших им оркестровых сочинениях,

начинает вновь восстановляться. Оркестровые преувеличения «Млады» сглаживаются, начиная уже с «Ночи перед Рождеством», но оркестр не теряет своей живописности, а в смысле блеска оркестр «Млады» едва ли где-либо превосходит сцену V картины «Садко» («золото, золото!»). Применение системы лейтмотивов значительно и удачно во всех трех операх. Сравнительная гармоническая и модуляционная простота в реальных частях и изысканность гармонии и модуляции в частях фантастических — прием, общий всем трем операм. Но что выделяет моего «Садко» из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив. В то время как в «Младе» и «Ночи» речитатив (за некоторыми исключениями, так, например, сцена дьячка с Солохой или сцена двух баб в «Ночи»), будучи в большей части случаев правильным, не развит и не характерен, речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот —не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин. Проходя красной нитью через всю оперу, речитатив этот сообщает всему произведению тот национальный; былевой характер, который может быть оценен вполне только русским человеком. Одиннадцатидольный хор, былина Нежаты, хоры на корабле, напев стиха о голубиной книге и другие подробности способствуют, со своей стороны, приданию былевого и национального характера. Полагаю, что из переименованный выше народных сцен в последних трех операх сцена на площади (до входа Садко) — наиболее разработанная и сложная. Сценическое оживление, смена действующих лиц и групп, как то: калик перехожих, скоморохов, волхвов, настоятелей, веселых женщин и т. д., и сочетание их вместе, в соединении с ясною и широкою симфоническою формою (нечто напоминающее рондо) — нельзя не назвать удачным и новым. Фантастические сцены: картина у Ильмень-озера с рассказом Морской царевны, ловля золотых рыб, интермеццо перед подводным царством, пляски речек и рыбок, шествие чуд морских, венчанье вкруг ракитова куста, вступление к последней картине —по сказочному колориту не уступают соответствующим сценам и моментам «Млады» и «Ночи».

Намеченный впервые в Панночке и Снегурочке фантастический девический образ, тающий и исчезающий, вновь появляется в виде тени княжны Млады и Морской царевны, превращающейся в Волхову-реку. Вариации ее колыбельной песни, прощание с Садко и исчезновение считаю за одни из

лучших страниц среди моей музыки фантастического содержания. Таким образом, «Млада» и «Ночь перед Рождеством» являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению «Садко», а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоничное сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности.

Я нарочно несколько подробнее остановился на характеристике этих трех опер, чтобы перейти к мыслям, увлекавшим меня во второй половине сезона 1897 года.

Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, сопровождаемая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А.Толстого, Майкова, Пушкина и других. К переезду на дачу у меня было десятка два романсов. Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского «Моцарта и Сальери» (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным[456]. С такими мыслями, но не наметив себе какого-либо определенного плана, я переехал на дачу в Смычково в 6 верстах от Луги[457].

Летом 1897 года в Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата «Свитезянка» для сопрано, тенора, хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса. Новый прием вокального сочинения, однако, приложен к ней не был. Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери» в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно

сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Доргомыжского в «Каменном госте», причем, однако, форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского. Для сопровождения я взял уменьшенный состав оркестра. Обе картины были соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мной уничтоженным[458]. Сверх того, я сочинил смычковый квартет G-dur и трио для скрипки, виолончели и фортепиано c-moll. Последнее сочинение осталось неотделанным, а оба эти камерных произведения доказали мне, что камерная музыка —не моя область, и я решил их не издавать[459].

Под конец лета мною были написаны два дуэта для голосов —«Пан» и «Песня песней» и голосовое трио «Стрекозы» с женским хором и сопровождением оркестра на слова А. Толстого[460].

30 июня мы праздновали 25-летие нашей свадьбы, и я посвятил жене романс на слова Пушкина «Ненастный день потух»[461].

Глава XXV
1897–1899 [462]

«Садко» на частной сцене С.И.Мамонтова. «Вера Шелога». «Царская невеста». Русские симфонические концерты. «Снегурочка» на Маринском театре. Московские молодые композиторы. «Царь Салтан». «Песнь о вещем Олеге». С.И. Танеев.

В первую половину сезона 1897/98 года я был занят приготовлением к изданию накопившихся новых романсов. Романсы издавались Беляевым в двух тональностях —для высокого и низкого голоса. Надо было транспонировать, держать корректуры и т. д.

Исполненный дома под фортепиано «Моцарт и Сальери» понравился всем. В.В.Стасов много шумел Сочиненная мною моцартовская импровизация оказалась удачной и выдержанной по стилю. Пели Г.А.Морской и М.В.Луначарский. Аккомпанировал Ф.Блуменфельд[463].

В эту же осень я представил в театральную дирекцию моего «Садко». Ввиду ознакомления с вещью было назначено слушанье. В присутствии директора Всеволожского, Направника, Кондратьева, Палечека и других, а также некоторых артистов и артисток опера исполнялась под фортепиано. Играл Ф.Блуменфельд; я подпевал и объяснял, что мог. Надо сознаться, что Феликс был как-то не в ударе, играл неохотно и несколько неряшливо; я волновался и скоро охрип. По-видимому, слушатели ничего не поняли, и опера никому не понравилась. Направник был хмур и кисел. Произведение было сыграно не все «за поздним временем». Опера моя, очевидно, провалилась в глазах Всеволожского, и, познакомившись с нею, он взял совершенно другой тон в объяснениях со мною. Он говорил, что утверждение репертуара на будущий год зависит не от него, а, как всегда, от государя, который лично его просматривает, что постановка «Садко» дорога и затруднительна, что есть другие произведения, которые дирекция обязана поставить по желанию членов царской фамилии; при всем том он не отказывался окончательно от постановки «Садко», но мне было ясно, что это неправда, и я решил оставить дирекцию в покое и никогда более ее не

тревожить предложением своих опер[464].

В декабре ко мне приехал из Москвы Савва Иванович Мамонтов, ставший с этого года во главе частной оперной труппы в Солодовниковском театре, и сообщил о своем намерении в непродолжительном времени поставить у себя «Садко», что им и было выполнено на рождественских праздниках. Я с Надеждой Николаевной поехал в Москву ко второму представлению[465]. Декорации оказались недурны, хотя между V и Vкартинами делался перерыв музыки для перемены; некоторые артисты были хороши, но в общем опера была разучена позорно. Дирижировал итальянец Эспозито. В оркестре, помимо фальшивых нот, не хватало некоторых инструментов; хористы в картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню; в Vкартине хор вовсе не пел, а играл один оркестр. Все объяснялось спешностью постановки. Но у публики опера имела громадный успех, что и требовалось С.И.Мамонтову. Я был возмущен, но меня вызывали, подносили венки, артисты и Савва Иванович всячески чествовали меня, и я попался как «кур во щи». Из артистов выделялись Секар-Рожанский —Садко и Забела (жена художника Врубеля) — Морская царевна. Оба мне были знакомы как бывшие ученики Петербургской консерватории[466].

К Великому посту мамонтовская опера в целом своем составе появилась в Петербурге и поместилась в театральной зале консерватории. Для открытия спектаклей должен был идти «Садко». Оперу стали усердно репетировать под моим руководством. Я тщательно разучивал оркестр вместе с Эспозито, который оказался весьма недурным музыкантом. Ошибки были выправлены, неряшливо исполненные трудные пассажи были тщательно разучены, оттенки строго требовались. Хор доучил невыученное раньше, солистам тоже были сделаны некоторые указания, и «Садко» был дан в весьма приличном виде[467]. Солисты, за исключением разве Бедлевича (Морской царь), которого я не выносил, были хороши. Забела пела превосходно и создавала поэтический образ царевны; Секар-Рожанский был тоже на своем месте. Опера весьма понравилась и была дана несколько раз. Кроме «Садко», давали «Хованщину», «Орфея» Глюка, «Орлеанскую деву» Чайковского, а также «Майскую ночь» и «Снегурочку». Первыми представлениями этих двух опер я дирижировал сам вполне исправно. Но состав исполнителей в «Майской ночи» был неудовлетворителен, в особенности Левко — Иноземцев. А для «Снегурочки» Мамонтов выбрал покровительствуемую им молодую певицу Пасхалову. При небольшом в то время, но красивом голосе она была совершенно неопытна и из партии своей сделать ничего не могла. К

сожалению, только на последнем представлении роль Снегурочки поручили Забеле[468].

Мамонтовская опера прогостила в Петербурге до фоминой недели, если не долее, пользуясь значительным успехом у публики, но не делая полных сборов, а иногда, как, например, в «Орфее» Глюка, подвизаясь при почти пустом театре. В течение ее пребывания в Петербурге мы хорошо познакомились с Н.И.Забелой и мужем ее, художником М.А.Врубелем.

Весною 1898 года я написал еще несколько романсов и принялся за пролог к меевской «Псковитянке» —«Боярыня Вера Шелога», рассматривая его двояко: как бы отдельную одноактную оперу и как пролог к моей опере. Большую часть рассказа Веры с ничтожными изменениями я возобновил, заимствовав его содержание из второй, несостоявшейся редакции «Псковитянки» 70-х годов, конец действия —тоже, а все начало до колыбельной песни и после нее до рассказа Веры написал вновь, прилагая усвоенные мною новые приемы вокальной музыки. Колыбельную я сохранил прежнюю, но дал ей новую обработку. Сочинение «Веры Шелоги» шло быстро и было окончено вскоре вместе с оркестровкой[469]. Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намерения —написать оперу на «Царскую невесту» Мея. Стиль оперы должен был быть певучий по преимуществу, арии и монологи предполагались развитые, насколько позволяли драматические положения; голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается. Ввиду этого в тексте Мея должны были быть сделаны известные добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей. Эти добавления и изменения взялся сделать по моей просьбе И.Ф.Тюменев, знаток литературы и старины, бывший мой ученик, с которым я сблизился вновь за последнее время. Еще до переезда в Вечашу, нанятую нами опять на лето, я уже принялся за действие.

Ле-то 1898 года[470] в милой Вечаше протекло быстро за сочинением «Царской невесты», а вместе с ним и сочинение текло быстро и легко[471]. В течение лета вся опера была сочинена и полтора действия было инструментовано. Между делом был написан также романс «Сон в летнюю ночь» на слова Майкова. Этот последний и написанный весною романс «Нимфа» впоследствии были посвящены чете Врубелей[472].

Сочинение ансамблей: квартета действия и секстета

вызывало во мне особый интерес новых для меня приемов, и я полагаю, что по певучести и Изяществу самостоятельного голосоведения со времен Глинки подобных оперных ансамблей еще не было. В общем действие «Царской невесты» представляет несколько, быть может, суховатых моментов но после народной сцены действия, написанной уже весьма опытной рукой, интерес начинает расти, и трогательная лирическая драма достигает сильного напряжения в течение всего V действия. «Царская невеста» оказалась написанною для строго определенных голосов и выгодно для пения. Оркестровка и разработка аккомпанемента, несмотря на то, что голоса выставлялись мной всегда на первый план, а состав оркестра взят был обыкновенный, оказались везде эффектными и интересными. Достаточно указать на оркестровое интермеццо, сцену Любаши с Бомелием, въезд царя Ивана, секстет и проч. Песню Любаши в действии я решил оставить совсем без сопровождения, за исключением промежуточных аккордов между куплетами, что немало устрашало певиц, боявшихся удалиться от тональности. Но боязнь их оказалась напрасной; тесситура мелодии эолийского лада g-moll была выбрана настолько удобно, что все певицы оставались, к удивлению своему, всегда в тоне, а я говорил им, что песня эта у меня заговоренная.

При сочинении «Царской невесты» я не воспользовался, против обыкновения, ни одной народной темой, за исключением мелодии песни «Слава», которая требовалась самим сюжетом. В сцене, когда Малюта Скуратов объявляет волю царя Ивана, избравшего себе в жены Марфу, я ввел тему Грозного из «Псковитянки», соединив ее контрапунктически с темою песни «Слава».

В начале лета сын мой Андрей, окончив гимназию[473]. поехал отдохнуть в имение Добровольских Латовку (Херсонской губ.), где находился в это время мой старший сын, Миша, бывший в командировке от университета для зоологических занятий. Вскоре Надежда Николаевна также поехала на юг России и, по условию, встретившись с Андреем, совершила вместе с ним поездку в Крым с целью посмотреть могилу Маши в Ялте. Таким образом, семья наша первую часть лета обреталась в Вечаше в уменьшенном составе. Неизменный В.В.Ястребцев прогостил у нас несколько дней; наведывался к нам В.И.Бельский, с которым у меня велись бесконечные обсуждения различных пригодных для меня оперных сюжетов. По возвращении Надежды Николаевны и Андрея мы зажили по обыкновению, все вместе. В вечернее время почти каждый день у нас игрались различные камерные трио, так как сыновья мои сделали к тому времени значительные

успехи —.Андрей на виолончели а Володя —на скрипке, и с участием Надежды Николаевны камерная музыка начинала у нас процветать.

Осенью 1898 года я был занят исключительно оркестровкою «Царской невесты»[474]. Работа эта прервалась лишь не надолго вследствие моей поездки в Москву на постановку «Боярыни Веры Шелоги» и «Псковитянки» у Мамонтова[475]. Пролог прошел мало замеченным, несмотря на прекрасное исполнение г-жею Цветковой; «Псковитянка» же имела успех благодаря высокодаровитому Шаляпину, несравненно создавшему царя Ивана. «Садко» давали тоже. Обеды, небольшие кутежи, организованные С.И.Мамонтовым, посещение Врубелей, Кругликова и других наподняли «свободное» время[476].

Я пригласил Н.И.Забелу спеть мой пролог концертным способом в одном из Русских симфонических концертов этого сезона, на что она охотно согласилась[477]. О денежном вознаграждении мы не разговаривали. Однако предстояло неприятное положение из которого надо было найти выход. Беляев, в общем не любивший солистов и в особенности певцов, установил раз навсегда плату —50 рублей за концерт солисту. Некоторым артистам, нуждавшимся в деньгах как, например, Васильеву 3-му, М.Д.Каменской, бывшей тогда в бедственном положении, возможно еще было предложить такую плату, так как она все-таки была им подспорьем; но артистам, не теснимым нуждою, предлагать такое нищенское вознаграждение было немыслимо, и я приглашал в свое время г-жу Мравину и других участвовать без всякого вознаграждения, исключительно из интереса к искусству. Однако не могла же московская артистка ехать в Петербург и тратить на дорогу и проч. свои деньги ради Русского симфонического концерта, а предложить 50 рублей вознаграждения —смешно. Как я ни говорил неоднократно Беляеву, что вознаграждение солистам в некоторых случаях должно быть увеличиваемо, он и слушать не хотел. Я предложил Забеле 150 рублей и, не говоря ей ничего, добавил к беляевским 50 свои 100. Как Забеле, так и Беляеву это осталось неизвестным; но для того, чтобы не потерпеть убытка, я выразил Беляеву желание вновь получать установленную им плату за дирижирование концертами, от получения которой несколько лет тому назад я отказался, на что М.П. тотчас же изъявил согласие.

Для исполнения рассказа Веры Шелоги в Русском симфоническом концерте необходимо было участие еще одной певицы на партию Надежды. Таковую я достал из числа консерваторских учениц Ирецкой, на этот раз с платою 50 рублей согласно беляевскому положению. Рассказ исполнен был

прекрасно, хотя лирическое сопрано Забелы не вполне подходило к партии Веры, требующей голоса более драматического. Публика отнеслась к пьесе довольно равнодушно. Причиною тому был самый характер произведения, требующего сцены, а не концертной эстрады. Спетая Забелою ария Марфы из «Царской невесты» понравилась, но прошла мало замеченной, а спетая на bs, под аккомпанемент рояля, ария V действия —вовсе незамеченной. Певице поаплодировали, но о том, какую вещь она пела, никто и не справлялся, а критика высказала предположение, что это был один из моих новых романсов.

По-видимому, дирекции императорских театров стало немножко стыдно, что «Садко», имевший успех в Москве и Петербурге на частных сценах, миновал казенные театры, которые его проглядели. С другой стороны, после неудачи с «Ночью перед рождеством» в 1895 году ни одна моя опера не шла на Мариинской сцене. Так или иначе, но Всеволожский вдруг возымел намерение поставить мою «Снегурочку» с подобающим императорским театрам великолепием. Заказаны были новые декорации и костюмы, и опера была дана 15 декабря. Декорации и костюмы были действительно дорогие, изысканные, но совершенно не идущие к русской сказке. Мороз оказался чем-то вроде Нептуна. Лель походил на какого-то Париса. Снегурочка, Купава, Берендей и другие были разодеты подобным же образом. Архитектура берендеевского дворца и домик слободки Берендеевки, лубочное солнце в конце оперы до смешного не вязались с содержанием весенней сказки. Во всем сказывалось непонимание задачи и французско-мнфологические вкусы Всеволожского. Опера прошла с успехом. Мравина — Снегурочка —была хороша Но купюры весстановлены не были, и опера тянулась долго, благодаря невозможно продолжительным антрактам.

К Великому посту мамонтовская опера вторично появилась в Петербурге, на этот раз с капельмейстером Труффи. Давали «Псковитянку» с «Шелогой» «Садко», «Бориса Годунова» с Шаляпиным. Дан был также «Моцарт и Сальери». Шаляпин имел громадный успех, и с этого времени начинается его слава и растет популярность. Но в общем мамонтовская опера посещалась недостаточно усердно и только благодаря меценатству С.И.Мамонтова сводила концы с концами.

С некоторыми артистами оперы у нас образовалось знакомство. В одно из моих посещений М.А.Вру. беля он мне показывал свою картину «Морская царевна». На картине, между прочим, был изображен рассвет и месяц в виде серпа, причем последний был обращен к заре своей вогнутой стороной… Я

заметил художнику его ошибку, объяснив, что на утренней заре может быть виден лишь месяц на ущербе, а никак не новый месяц, и притом к солнцу бывает обращена всегда выпуклая сторона. М.А. убедился в своей ошибке, но переделывать картину не согласился. Не знаю, осталась ли эта картина с такою астрономической несообразностью или впоследствии он все-таки ее переделал[478].

* * *

Кружок Беляева заметно возрастал. Его увеличили окончившие консерваторию мои ученики —Золотарев, Акименко, Амани, Крыжановский и Черепнин, а также взошедшая в Москве звезда первой величины —несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А.Н.Скрябин[479]. Другая московская звезда, С.В.Рахманинов, хотя сочинения его и исполнялись в Русских симфонических концертах, остался в стороне, издаваясь у Гутхейля. Вообще Москва за последнее время стала обильна молодыми композиторскими силами, как Гречанинов, Корещенко, Василенко и другие; впрочем, Гречанинов был отчасти петербуржцем в качестве моего бывшего ученика. Вместе с ними стали проявляться и признаки декаданса, веявшего с запада… О Скрябине поговорю когда-нибудь потом.

В течение зимы я часто виделся с В.И.Бельским, и мы вдвоем с ним разрабатывали как оперный сюжет пушкинскую «Сказку о царе Салтане»[480]. Занимала нас тоже и легенда о «Невидимом граде Китеже» в связи со сказанием о св. Февронии муромской, занимали байроновская «Небо и земля», «Одиссей у царя Алкиноя» и кое-что другое, но все это было отложено на последующие времена, а внимание сосредоточивалось на «Салтане», сценариум которого мы совместно обсуждали. С весны Владимир Иванович начал писать свое превосходное либретто, пользуясь, по мере возможности, Пушкиным и художественно и умело подделываясь под него. По мере изготовления он передавал мне сцену за сценой, и я принялся за оперу. К началу лета, которое мы вознамерились провести по-прежнему в Вечаше, пролог (введение) был готов в наброске.

Подобно тому, как в прошлое лето[481] «Царская невеста», так в ле-то 1899 года весь «Салтан» был сочинен, а пролог, действие и часть оркестрованы. Все время я получал либретто по частям от Бельевого. «Салтан» сочинялся в смешанной манере, которую я назову инструментально-вокальной. Вся фантастическая часть скорее походила под первую, реальная же —под вторую. В смысле

применения чисто Вокального творчества я был особенно доволен прологом. Вся беседа двух старших сестер с Бабарихой, после двухголосной песенки, фраза младшей сестры, вход Салтана и заключительный разговор текут свободно при строго музыкальной последовательности, причем действительная мелодическая часть всегда лежит в голосах, и последние не цепляются за обрывки мелодических фраз оркестра. Подобного рода построение встречается в комическом трио в начале действия «Майской ночи», но там музыкальное построение гораздо более симметрично, подразделено на явные отделы и менее сплочено, чем здесь. Намерение и там было прекрасное, но выполнению приходится отдать преимущество в «Салтане». Симметрия же в похвальбах старшей и средней сестер придает вещи нарочито сказочный характер. действие в своей первой половине вполне бытовое, во второй —становится драматическим. Фантастическое пение Лебедь-птицы во действии несколько инструментально; гармонии же значительно новы. Рассвет и появление города приемом напоминают «Младу» и «Ночь перед Рождеством», но торжественный хор, приветствующий Гвидона, написанный частью на церковную тему 3-го гласа («хор церковный бога хвалит», сказано у Пушкина), стоит особняком. Чудеса в рассказах корабельщиков осуществлены в последней картине оперы соответственным развитием той же музыки. Превращение Лебедь-птицы в царевну-Лебедь основано на подобной же разработке прежних руководящих мотивов и гармоний. Вообще система лейтмотивов мной широко применена в этой опере, а речитативам придан особый характер сказочной наивности. В память скончавшейся год тому назад няни Авдотьи Ларионовны я взял петую ею моим детям мелодию колыбельной песни для нянек, укачивающих маленького Гвидона.

В качестве отдохновенья и развлеченья в это же ле-то я написал «Песнь о вещем Олеге» для соло и хора, задуманную мною, впрочем, еще предыдущей зимою[482]. Ястребцев и Вельский по обыкновению посещали нас в Вечаше и в это лето, и я показывал им вновь сочиненное. Ястребцев, как всегда, при первом слушаньи бывал в некотором недоумении, а позже приходил в дикий восторг (его собственное любимое выражение). Вельский же обыкновенно схватывал сразу и усваивал самомалейшие подробности, чем меня немало изумлял.

Первая половина сезона 1899/1900 года[483] у меня пошла на оркестровку «Сказки о царе Салтане»[484]. Увертюры или начального вступления к моей опере на этот раз не полагалось, вступлением являлось сало Введение, т. е. сценический пролог.

Напротив, каждому действию предпосылалось большое оркестровое вступление с программой определенного содержания. Зато как пролог, так каждое действие или картина начинались с одной и той же короткой трубной фанфары, имевшей значение призыва или зазыва к слушанью и смотренью начинавшегося за ней действия. Прием своеобразный и для сказки подходящий. Из довольно длинных оркестровых вступлений и V действий я порешил составить оркестровую сюиту под названием: «Картинки к сказке о царе Салтане».

Еще весною, принявшись за сочинение «Салтана», я говорил о нем Беляеву и спрашивал, возьмется ли он его издавать. Беляев ответил несколько сухо и отрицательно, выразив, что слишком большое число моих опер начинает отягчать его издательство. Поэтому я предложил «Салтана» Бесселю, который охотно согласился на его издание, но с вознаграждением в 2000 рублей, следовательно, значительно меньшим установленного Беляевым вознаграждения за оперы[485]. Мы сошлись с Бесселем, и он ожидал лишь окончания мной партитуры. В настоящую минуту Беляев, заинтересовавшись «картинками», предложил мне их издать., Я ответил, что уже сошелся с Бесселем. По-видимому, мой отказ и соглашение с последним несколько обидели Беляева. Но что же делать? Не я был виновен, а он. Тем не менее, это не повлияло на наши отношения, они остались по-прежнему хорошие, но Митрофан Петрович с этих пор решил вообще не издавать оперной музыки ввиду якобы накопления оркестровой и камерной, нуждающихся более в издателях, чем оперная, для которой издатели всегда найдутся. Однако он сам отступил от своего решения, взяв для издания танеевскую «Орестею».

Кстати будет рассказать, что в последние годы на петербургском горизонте стал появляться чудный музыкант, высокообразованный педагог Сергей Иванович Танеев. Бывший ученик Чайковского и Н.Г.Рубинштейна по Московской консерватории, прекрасный пианист, Танеев уже много лет был в ней профессором контрапункта. Долгие годы погруженный в исследования в области так называемых двойных контрапунктов и канонов и готовя материалы для обширного учебника, он редко отдавался сочинению, да и сочинения его носили значительно сухой и деланный характер. Припоминаю, как, будучи еще весьма молодым человеком, только что окончившим консерваторию, он приезжал в Петербург, чтобы показать свой фортепианный концерт[486]. Помню его более поздний приезд с кантатой «Иоанн Дамаскин»[487]. Помню его торжественную увертюру C-dur с необыкновенными контрапунктическими ухищрениями, исполнявшуюся в концерте Русского музыкального общества в 80-

х годах.

Танеев 80-х годов был человек резко консервативных убеждений в музыкальном искусстве. К Глазунову при его первых выступлениях он относился с большим недоверием, Бородина считал не более как способным дилетантом, а над Мусоргским смеялся. Вероятно, невысокого мнения он был и о Кюи, а также обо мне. Но мои занятия контрапунктом, о которых ему было известно через Чайковского, несколько примирили его со мною. Перед Чайковским он благоговел, а Чайковский выделял меня из прочей петербургской среды. Мнения его о Балакиреве мне неизвестны, но известно о его столкновении с последним во время торжеств по случаю открытия памятника Глинке в Смоленске[488] (где Милий Алексеевич дирижировал концертом из произведений русских композиторов). На репетиции концерта он публично заявил Балакиреву: «Милий Алексеевич, мы вами недовольны!» Представляю себе Балакирева, который принужден был скушать такое замечание. Честный, прямой и прямолинейный, Танеев всегда говорил прямо, резко и откровенно; Балакирев, конечно, никогда не мог простить Танееву этого случая и отзывался о нем не иначе, как «этот дурачок Танеев».

В 90-х годах мнения Танеева о петербургских композиторах значительно изменились: талант и деятельность Глазунова он оценил, к сочинениям Бородина относился с уважением, по-прежнему враждебно и насмешливо относился лишь к Мусоргскому. Перемена эта как-то совпала с началом нового периода его композиторской деятельности когда, сохранив свою поразительную контрапунктическую технику, он отдался творчеству более свободно и руководствовался идеалами современной музыки. Явившись в Петербург с только что оконченной оперой «Орестея» и проиграв ее у нас в доме, он поразил всех нас страницами необыкновенной красоты и вы разительности[489]. Оперу свою писал он долго, чуть что не десять лет. Раньше чем приняться за действительное изложение какого-либо сочинения, Танеев предпосылал ему множество эскизов и этюдов; писал фуги, каноны и различные контрапунктические сплетения на отдельные темы, фразы и мотивы будущего сочинения и, только вполне набив руку на его основных частях, приступал к общему плану сочинения и к выполнению этого плана, твердо зная, какого рода материал он имел в своем распоряжении и что возможно выстроить из этого материала. Такой же способ применялся им при сочинении «Орестеи». Казалось бы, что способ этот в результате должен дать сухое и академическое произведение, лишенное и тени вдохновения, но

на деле с «Орестеей» оказывалось наоборот —при строгой обдуманности опера поражала обилием красоты и выражения.

Опера была представлена в дирекцию и дана на Мариинской сцене. Направник устранился от ведения «Орестеи» и предоставил это Крушевскому. Публике опера значительно понравилась. Но после двух-трех первых представлений дирекция (думаю, что с участием Направника) понаделала купюр. Автор был возмущен, не подписал условия с дирекцией, и оперу сняли с репертуара[490]. Беляев, которому «Орестея» нравилась, сочувствуя Танееву и возмущаясь действиями дирекции, тотчас же предложил ему издать его оперу. К изданию немедленно было приступлено. Танеев же пересмотрел и значительно выправил оркестровку, которая ранее не везде была удовлетворительна. Замечательно, что Танеев с этого времени начинает пользоваться советами Глазунова в оркестровке и, конечно, делает быстрые успехи в этой области.

Итак, дело издания моих опер, начиная с «Салтана», отошло к Бесселю, который также взял и моего «Олега». Тем не менее, «Картинки к сказке о царе Салтане» были назначены к исполнению в Русских симфонических концертах[491], но «Песнь о вещем Олеге», по просьбе дирекции Русского музыкального общества, была мною дана в концерты последнего[492].

Осенью мамонтовская опера в Москве разучила «Царскую невесту»[493], и я поехал туда на репетиции и первый спектакль. Опера прошла с успехом. Опять вызовы, венки, ужины и т. д. Забела —Марфа г пела прекрасно, высокие ноты в ее ариях звучали чудесно, но партия эта в общем менее ей подходила, чем партия Морской царевны, а костюм, сделанный, как всегда, по рисунку ее мужа, на этот раз нельзя было назвать удачным. Секар, певший Лыкова, просил меня написать для него арию, указывая для этого момент в действии. Я ни для кого никогда не писал арий, но на этот раз не мог с ним не согласиться, так как его замечание о слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова было вполне верно. Вернувшись в Петербург, я попросил Тюменева сочинить подходящий текст и на рождество написал арию действия, которую выслал Секару и порешил навсегда вставить в свою оперу[494].

«Олегом» в концерте Русского музыкального общества я дирижировал сам; солистами были Шаронов и Морской, хор был весьма посредственный. Успеха было мало. Вещь прошла малозамеченной; то же было и в предыдущем сезоне со «Свитезянкой»[495]. Думаю, что это у нас судьба всех кантат, баллад и т. п. для солистов и хора; публика наша их не любит и слушать не умеет. Концертанты тоже не любят этой формы

сочинения: надо устраивать спевки, разучивать хор. Солисты любят простое соло, хоры любят просто отдельные хоры. Издатели тоже не любят этих произведений, так как их никто не покупает. Очень печально…

Русские симфонические концерты этого сезона были против обыкновения в Большом консерваторском зале, по случаю ремонта зала Дворянского собрания. «Картинки к сказке о царе Салтане» вышли в оркестре блестяще и очень понравились.

Глава XXVI
1899–1901

Начало «Сервилии». «Майская ночь» во франкфуртском театре. Поездка в Брюссель. «Царская невеста» на частной сцене в Петербурге. Сочинение и оркестровка «Сервилии». «Садко» на императорской сцене. «Царь Салтан» на частной сцене в Москве. Отказ от дирижирования Русскими симфоническими концертами. 35-летний юбилей. Различные оперные планы.

Покончив С партитурой «Салтана»[496] и оставив пока в стороне сюжеты, вырабатываемые вместе с Вельским, я все более и более стал задумываться над меевской «Сервилией»[497]. Мысль о ней как об оперном сюжете приходила мне несколько раз и в прежние годы. На этот раз мое внимание было привлечено серьезно. Сюжет из жизни Древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего явно, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская, если условие избегать противоречащего явно им соблюдено. Свобода была, следовательно, почти что абсолютно полная. Но музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую приня-то считать за общечеловеческую, все-таки национальна. Бетховенская музыкамузыка немецкая, вагнеровская —несомненно немецкая, берлиозовская — французская, мейерберовская —тоже; быть может, лишь контрапунктическая музыка старых нидерландцев и итальянцев, основанная более на расчете, чем на непосредственном чувстве, лишена какоголибо национального оттенка. Поэтому и для «Сервилии» необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил

оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой —полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении. Вот те соображения, которые руководили мною, когда общий стиль «Сервилии» стал для меня выясняться. Я никому не говорил о своем решении писать «Сервилию» и, взяв меевскую драму, сам разработал либретто своей оперы[498]. Переделывать и дополнять пришлось немного, и со второй половины сезона 1899/1900 года начали приходить в голову и музыкальные мысли.

Начавшиеся в университете в 1898/99 учебном году волнения заставили нас с женою предпочесть отправить сына Андрея в один из заграничных университетов. Выбран был Страсбургский университет. Осенью 1899 года Андрей уехал в Страсбург. Тем временем дирекция оперы во Франкфурте-на-Майне пожелала поставить у себя мою «Майскую ночь» и обратилась ко мне за указаниями. Что мог —я указал письменно, но это было, очевидно, недостаточно, а сам поехать я не видел возможности. Перед самым временем постановки оказалось, что во Франкфурт едет Вержбилович, приглашенный для участия в концертах. Я просил его по приезде во Франкфурт наведаться в оперу и от моего имени сделать некоторые указания, касающиеся главным образом постановки, бытовой стороны и сценической игры, дабы не вышло каких-либо слишком больших несообразностей в смысле передачи малорусской жизни, совершенно не известной немцам. Однако Вержбилович, любезно и предупредительно взявшийся за это, ровно ничего не сделал и во франкфуртскую оперу и не показывался[499]. Конечно, Вержбиловичу не следовало давать таких поручений…

Спектакль был наконец объявлен, и мой Андрей узнав об этом, поехал во Франкфурт и присутствовал на первом представлении[500]. Музыкальная часть, в особенности оркестр, шла весьма недурно, но все происходившее на сцене оказалось какой-то возмутительной карикатурой. Так, например, Голова, Писарь и Винокур во 2-й картине действия становились на колени и драматически восклицали: «сатана, сатана!» и т. п. Оперу дали три раза, и засим она сошла со сцены, немедленно всеми забытая. Критика же отнеслась к ней снисходительно, но не более[501]. Завязавшиеся отношения с пражской оперой были удачнее: в Праге в течение нескольких последующих лет были даны —«Майская ночь», «Царская невеста» и «Снегурочка» со

значительным успехом[502].

Получив приглашение приехать в Брюссель, чтобы дирижировать концертом из русской музыки в театре de la Monnae, я поехал туда в марте[503]. На этот раз во главе дела стоял некто д'Ауст, богатый и образованный любитель музыки. Жозефа Дюпона уже не было в живых. Меня радушно принимали. Д'Ауст и семья его были внимательны и любезны; репетиций было достаточно, как и в первый мой приезд, и исполнение было прекрасное. Я давал «Садко», «Шехеразаду», сюиту из «Раймонды» Глазунова и проч. «Садко» понравился умеренно, «Шехеразада» — очень. На концерте присутствовал В. д'Энди, но ко мне не зашел. Я встретил многих из прежних своих брюссельских знакомых, но с Гевартом не виделся, так как он был нездоров. В общем, поездка моя была удачна. По возвращении домой я принялся усердно за «Сервилию».

В течение пасхального сезона в Петербурге, в Панаевском театре, начала подвизаться харьковская частная оперная труппа под дирекцией князя Церетели. Между прочим, шла и «Царская невеста». Талантливая М.Н.Инсарова давала прекрасный образ Марфы. Но я до крайности был возмущен купюрами: секстет действия и ансамбль во время обморока Марфы были пропущены. Я просил объяснения у дирижера Сука (прекрасного музыканта); он мне сказал, что с постановкою «Царской невесты» в Харькове торопились и для ускорения сделали сокращения. Опять торопня причиной! А в сущности лень и небрежное отношение к музыке. О впечатлении целого никто и не думает. Зачем разучивать какой-то секстет, когда и без него обойтись можно? И оперу скорее можно разучить, и деньги с публики получить. Ведь публика заплатит те же деньги за оперу с секстетом и без секстета. Друзья-рецензенты оперы не знают и, следовательно, одинаково похвалят за постановку с секстетом и без секстета, рецензенты-враги одинаково разбранят. Какая гадость! Нет на это управы, которая могла бы быть лишь в хорошей критике и в хорошей публике. Авторские права в этих случаях мало могут помочь. Разве может автор, сидящий в Петербурге, следить за тем, что делается в Харькове или Киеве? А хорошему музыканту, как Сук, должно бы быть стыдно за такие купюры, так как таковые сильно убавляют достоинства его как музыканта. Говоря это по адресу Сука, говорю и по адресу всех прочих оперных дирижеров. Я настоял, чтобы секстет был вставлен, что и было исполнено после нескольких первых представлений. И как опера выиграла, и как сами артисты были довольны! А ансамбль V действия все-таки не удалось восстановить за недостатком времени.

Позднею весною ко мне совершенно неожиданно приехал

В.А.Теляковский, управляющий московскими казенными театрами. Целью этого посещения было просить меня отдать для постановки в будущем сезоне на Большом московском театре «Сказку о царе Салтане». Я должен был отказать, так как уже обещал эту оперу Товариществу Солодовниковского театра. Конечно, я сожалел, что дирекция додумалась немножко поздно, но делать было нечего, и пришлось отказать. Я предложил Теляковскому поставить что-либо другое из моих сочинений, например «Псковитянку», тем более что Шаляпин — неподражаемый Иван Грозный —был в его распоряжении, так как перешел к этому времени в императорскую оперу. Теляковский охотно принял мое предложение, однако постановка «Псковитянки», как оказалось впоследствии, состоялась лишь через год.

* * *

Ле-то 1900 года[504] мы решили провести всей семьей за границей, поблизости к сыну Андрею, занимавшемуся в Страсбургском университете. Через Берлин н Кельн проехали мы вверх по Рейну до Майнца и, прожив несколько времени в Страсбурге, поселились довольно надолго в Петерстале, в горах Шварцвальда. Андрей обыкновенно приезжал к нам на субботы и воскресенья. С наступлением университетских каникул мы вместе с ним поехали в Швейцарию, где прожили главным образом в Фицнау, на озере четырех кантонов, на склоне горы Риги. Посетив потом Лозанну и Женеву, мы совершили чрезвычайно удачную поездку В Шамони, имев полную возможность налюбоваться Монбланом и погулять по его предгорьям (Mer de glace, Mauvas pas и проч.). Обратный путь наш был опять через Берлин. В Петербург мы возвратились к сентябрю.

Ни в Петерстале, ни в Фицнау, где мы жили подолгу, у меня не было инструмента. Тем не менее, сочинение «Сервилии» шло хорошо без помощи рояля. Полные и V действия и части и V были набросаны[505]. Проиграть мне удалось их только раз в Люцерне, где в отеле католического общества был отличный концертный рояль. Несмотря на то, что сочиняемая без рояля музыка ясно слышится автору, когда приходится проигрывать на рояле в первый раз значительное количество сочиненного без рояля, получается впечатление особое, какое-то неожиданное, к которому надо привыкнуть. Причиною тому, вероятно, отвычка от звука рояля. При сочинении же оперы звуки, представляемые мысленно, принадлежат голосам и оркестру и, будучи исполняемы в первый раз на рояле, кажутся несколько чуждыми.

Итак, возвратясь в Петербург, я привез с собою вместе с сочиненным весною полные, и V действия, кое-что для и V

действий, наполовину сочиненное, которое я и докончил в скором времени; только сочинение действия несколько затянулось. За инструментовку я принялся немедленно. Состав оркестра взят был обыкновенный, как и в «Царской невесте», с прибавкой кое-где басового кларнета. Исключительно драматический сюжет «Сервилии», подобно сюжету «Царской невесты», требовал по преимуществу чисто вокального приема сочинения, а в этой области я чувствовал себя теперь свободно, и голосовые фразы и мелодии выходили у меня певучими и содержательными. Задачей же моей оркестровки на этот раз мне представлялась потребность не только не заглушать голоса, но и хорошо поддерживать их и помогать им, что, как оказалось впоследствии при исполнении, и было мною достигнуто. Я полагаю, что ария Сервилии в действии и сцена ее смерти вышли в особенности удачны в этом отношении. Сюжет «Сервилии» давал возможность один лишь раз прибегнуть к широкому голосовому ансамблю. Таким моментом оказался квинтет в конце действия. Я полагаю, что квинтет этот с началом, изложенным канонически, по звучности своей и изяществу голосоведения не уступает соответствующим формам «Царской невесты», но, прерываемый входом вестника, не производит на слушателей должного впечатления, так как последние любят концы, подчеркнутые и определенные, а до понимания прерванных с драматической целью ансамблей они не доросли. Материал для заключительного многоголосного «Credo» был мною заимствован из заключительного «аминь» второй редакции «Псковитянки», неуместного в последней. Переходам от голосов солистов, к голосам нарастающего хора в этом «Credo» я не могу не быть довольным. Система лейтмотивов в «Сервилии», как и в предыдущих операх моих, получила широкое применение. Таким образом, работа над оркестровкой «Сервилии» занимала меня в течение первой половины сезона, после чего я досочинил и привел в порядок недостававшее действие, причем ансамбль пирующих римлян, декламация, Монтана и пляска Менад, как элементы бытовые, были мною строго выдержаны в греческих ладах. К весне вся работа была кончена, и к изданию ее было приступлено Бесселем.

И.А.Всеволожского сменил князь С.М.Волконский[506]. Новый директор театров немедленно же приступил к постановке «Садко» на Мариинском театре[507]. Декорации писались по эскизам А.Васнецова, костюмы тоже делались по его рисункам. Лучшие силы из числа артистов были привлечены. Царевна была Вольска, Садко —Ершов, однако почему-то (по причине интриг или капризов) не певший на первых представлениях и замененный

Давыдовым. Направник разучивал и дирижировал не морщась, но впоследствии все-таки сдал мою оперу Феликсу Блуменфельду, ставшему к этому времени на равные права с Крушевским. Итак, «Садко» был наконец дан на императорском театре, что давно пора было сделать, на для этого понадобилась новая метла в лице князя Волконского. Опера прошла прекрасно[508]. Приятно было наконец услышать свою музыку в большом оркестре и при надлежащей раэучке «Кое-как» частных оперных сцен уже начинало меня удручать. После трех-четырех первых представлений выступил и Ершов и выдвинул собою партию Садко[509] «Садко» давался с некоторыми купюрами, которые я сам наметил к пропуску, так как, по мнению моему, они затягивали дело. Впоследствии, однако, я пришел к тому, что и эти купюры, за малыми исключениям, тоже нежелательны. Былина Нежаты действительно несколько длинна и монотонна, но при купюре пропадает хорошая оркестровая вариация. Сцена на корабле, длинноватая сама по себе, вряд ли выигрывает от купюры. Более подходяща здесь купюра при отъезде корабля, когда Садко спустился с гуслями на доску. Пропуск реприз некоторых колен в плясках речек и золотых рыбок, пожалуй что, и желателен. Большая же купюра в финале оперы, во всяком случае, портит дело. Если «Садко» продержится на сценах еще лет 15 или 20, то, вероятно, купюры эти будут уничтожены, как то происходит с вагнеровскими операми, дававшимися ранее за границей с купюрами, а ныне дающимися без купюр.

Впрочем, «Садко», как и другие мои оперы, не выдержит вообще такого долгого срока; тогда другое дело.

Еще ранее постановке «Садко», в ноябре или декабре, я ездил в Москву на постановку «Царя Салтана» Товариществом Солодовниковского театра[510]. Так называемая Мамонтовская опера в этом году лишилась своего мецената. С.И.Мамонтов был посажен в тюрьму за долги, образовавшиеся вследствие какихто коммерческих неудач при проведении Архангельской железной дороги. Оперная труппа образовала из себя товарищество и стала действовать самостоятельно, почти что в прежнем составе и в том же Солодовниковском театре. «Салтан» поставлен был хорошо, поскольку это можно было требовать от частной оперы. Декорации писал Врубель, костюмы были тоже по его рисункам. Салтан —Мутин, Гвидон —Секар, Милитриса —Цветкова, Лебедь —Забела и все прочие были хороши. Даже Гонца исполнял важный баритон Шевелев. Капельмейстером по-прежнему был М.М.Ипполитов-Иванов[511].

С этого сезона я отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами, оставшись однако, главным их

распорядителем. Дирижирование перестало меня привлекать; вперед я в этой области идти не мог, для этого я был слишком стар; полного: удовлетворения в смысле дирижирования Русские симфонические концерты не давали; программы их были ограниченны, оркестр недостаточно велик в составе струнных; да и более молодым силам надо было уступить место. Я решил дирижировать лишь случайно, когда обстоятельства почему-либо вызовут в этом надобность. Русские симфонические концерты перешли к Лядову и Глазунову, впоследствии же к Ф.Блуменфельду и Черепнину. Но в этом же сезоне пришлось мне дирижировать концертом Русского музыкального общества в Москве, куда меня вызвал опасно заболевший В.И.Сафонов.

Концерт был дан 23 декабря[512], а 19 декабря 1900 года истекало 35 лет моей композиторской деятельности. Московская частная опера, воспользовавшись моим присутствием в Москве, назначила на 19 декабря представление «Садко», пригласила меня и устроила мое юбилейное чествование. В этот же вечер по случаю моего юбилея Большой театр дал «Снегурочку», но, приглашенный в частную оперу, я не мог быть одновременно на «Снегурочке», и это отозвалось несколько невыгодно на моих отношениях к московской дирекции императорских театров. Сожалею об этом.

Меня чествовали также в концерте Русского музыкального общества. Усталый от всех этих оваций, я возвратился в Петербург[513]. Но тут предстояло мне в течение месяца с лишком какое-то сплошное чествование. То то, то другое музыкальное общество устраивали концерт из моих сочинений, звали на обед или ужин, подносили адреса и венки. Приветствий этих и празднований было так много, что я не берусь их перечислять — все спуталось в голове моей. Подробности наверно знает В.В.Ястребцев[514]. За все это я очень благодарен, но все это было невыносимо скучно и беспокойно. Я называл свой юбилей «хроническим», подобным затяжной болезни. Действительно, слушать каждый день: «Глубокоуважаемый Николай Андреевич, в течение 35 лет…» или «35 лет исполнилось с тех пор, как…» и т. п. — невыносимо. Да я не верю и в полную искренность всего этого. Мне кажется, что юбилей мой служил иногда попросту рекламой, случаем, чтоб о себе напомнить. Не принимала лишь участия дирекция императорских театров, за что ей великое спасибо. Конечно, если б я мог сколько-нибудь предвидеть, в какой затяжной форме выразится мой юбилей, я бы заблаговременно уехал куда-нибудь подальше; но этого и в голову не приходило, а принявши приветствие от одного, нехорошо отказывать другому. Не пожелаю никому такого

юбилея…

В течение сезона я продолжал обдумывать различные сюжеты для опер. По просьбе моей И.Ф.Тюменев написал самостоятельно либретто «Пан воевода», руководясь моими требованиями. Я заказал ему пьесу из польского быта XV–XVстолетий драматического содержания, без политической окраски. Фантастический элемент долженствовал быть в ограниченном количестве, например в виде гаданья или колдовства. Желательны были и польские танцы.

Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное. Либретто «Пана воеводы» удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки. Однако сочинение «Пана воеводы» было отложено на время. С В.И.Бельским я обсуждал и вырабатывал сюжеты: «Навзикая» и «Сказание о невидимом граде Китеже»; куски либретто первой были даже сочинены Владимиром Ивановичем[515]. Однако окончательно мое внимание остановил иной сюжет.

В один прекрасный день ко мне явился Е.М.Петровский, сотрудник Н.Ф.Финдейзена по изданию «Русской музыкальной газеты», образованный человек, хороший музыкант, прекрасный и остроумный музыкальный критик и великий, безвозвратный вагнерист. Он предложил мне написанное им фантастическое либретто в кратких четырех картинах под названием «Кащей бессмертный». Либретто заинтересовало меня. Я находил его лишь слишком растянутым в последних двух картинах, да и стихи меня не удовлетворяли. Я высказал свои сомнения Петровскому, и он через несколько времени представил мне другую, более пространную обработку этого сюжета которая, однако, мне вовсе не понравилась. Предпочитая первый вид, я решился сам подумать о нужных мне изменениях[516]. Таким образом, пока дело ни на чем не остановилось, и я переехал на летнее местопребывание, не зная, за что приняться.

Глава XXVI
1899–1901

Начало «Сервилии». «Майская ночь» во франкфуртском театре. Поездка в Брюссель. «Царская невеста» на частной сцене в Петербурге. Сочинение и оркестровка «Сервилии». «Садко» на императорской сцене. «Царь Салтан» на частной сцене в Москве. Отказ от дирижирования Русскими симфоническими концертами. 35-летний юбилей. Различные оперные планы.

Покончив С партитурой «Салтана»[517] и оставив пока в стороне сюжеты, вырабатываемые вместе с Вельским, я все более и более стал задумываться над меевской «Сервилией»[518]. Мысль о ней как об оперном сюжете приходила мне несколько раз и в прежние годы. На этот раз мое внимание было привлечено серьезно. Сюжет из жизни Древнего Рима развязывал руки относительно свободы стиля. Тут подходило все, за исключением противоречащего явно, как, например, явно немецкого, очевидно французского, несомненно русского и т. д. Древней музыки не осталось и следов, никто ее не слышал, никто не имел права упрекнуть композитора за то, что музыка его не римская, если условие избегать противоречащего явно им соблюдено. Свобода была, следовательно, почти что абсолютно полная. Но музыки вне национальности не существует, и в сущности всякая музыка, которую приня-то считать за общечеловеческую, все-таки национальна. Бетховенская музыкамузыка немецкая, вагнеровская —несомненно немецкая, берлиозовская — французская, мейерберовская —тоже; быть может, лишь контрапунктическая музыка старых нидерландцев и итальянцев, основанная более на расчете, чем на непосредственном чувстве, лишена какоголибо национального оттенка. Поэтому и для «Сервилии» необходимо было избрать, в общем, какой-либо наиболее подходящий национальный оттенок. Отчасти итальянский, отчасти греческий оттенки казались мне подходящими наиболее. Для бытовых моментов же, для плясок с музыкой и т. п., по разумению моему, значительно подходил

оттенок византийский и восточный. Ведь у римлян своего искусства не было, а было лишь заимствованное из Греции. С одной стороны, в близости древней греческой музыки к восточной я уверен, а с другой —полагаю, что остатков древнегреческой музыки следует искать в искусстве византийском, отголоски которого слышатся в старом православном пении. Вот те соображения, которые руководили мною, когда общий стиль «Сервилии» стал для меня выясняться. Я никому не говорил о своем решении писать «Сервилию» и, взяв меевскую драму, сам разработал либретто своей оперы[519]. Переделывать и дополнять пришлось немного, и со второй половины сезона 1899/1900 года начали приходить в голову и музыкальные мысли.

Начавшиеся в университете в 1898/99 учебном году волнения заставили нас с женою предпочесть отправить сына Андрея в один из заграничных университетов. Выбран был Страсбургский университет. Осенью 1899 года Андрей уехал в Страсбург. Тем временем дирекция оперы во Франкфурте-на-Майне пожелала поставить у себя мою «Майскую ночь» и обратилась ко мне за указаниями. Что мог —я указал письменно, но это было, очевидно, недостаточно, а сам поехать я не видел возможности. Перед самым временем постановки оказалось, что во Франкфурт едет Вержбилович, приглашенный для участия в концертах. Я просил его по приезде во Франкфурт наведаться в оперу и от моего имени сделать некоторые указания, касающиеся главным образом постановки, бытовой стороны и сценической игры, дабы не вышло каких-либо слишком больших несообразностей в смысле передачи малорусской жизни, совершенно не известной немцам. Однако Вержбилович, любезно и предупредительно взявшийся за это, ровно ничего не сделал и во франкфуртскую оперу и не показывался[520]. Конечно, Вержбиловичу не следовало давать таких поручений…

Спектакль был наконец объявлен, и мой Андрей узнав об этом, поехал во Франкфурт и присутствовал на первом представлении[521]. Музыкальная часть, в особенности оркестр, шла весьма недурно, но все происходившее на сцене оказалось какой-то возмутительной карикатурой. Так, например, Голова, Писарь и Винокур во 2-й картине действия становились на колени и драматически восклицали: «сатана, сатана!» и т. п. Оперу дали три раза, и засим она сошла со сцены, немедленно всеми забытая. Критика же отнеслась к ней снисходительно, но не более[522]. Завязавшиеся отношения с пражской оперой были удачнее: в Праге в течение нескольких последующих лет были даны —«Майская ночь», «Царская невеста» и «Снегурочка» со

значительным успехом[523].

Получив приглашение приехать в Брюссель, чтобы дирижировать концертом из русской музыки в театре de la Monnae, я поехал туда в марте[524]. На этот раз во главе дела стоял некто д'Ауст, богатый и образованный любитель музыки. Жозефа Дюпона уже не было в живых. Меня радушно принимали. Д'Ауст и семья его были внимательны и любезны; репетиций было достаточно, как и в первый мой приезд, и исполнение было прекрасное. Я давал «Садко», «Шехеразаду», сюиту из «Раймонды» Глазунова и проч. «Садко» понравился умеренно, «Шехеразада» — очень. На концерте присутствовал В. д'Энди, но ко мне не зашел. Я встретил многих из прежних своих брюссельских знакомых, но с Гевартом не виделся, так как он был нездоров. В общем, поездка моя была удачна. По возвращении домой я принялся усердно за «Сервилию».

В течение пасхального сезона в Петербурге, в Панаевском театре, начала подвизаться харьковская частная оперная труппа под дирекцией князя Церетели. Между прочим, шла и «Царская невеста». Талантливая М.Н.Инсарова давала прекрасный образ Марфы. Но я до крайности был возмущен купюрами: секстет действия и ансамбль во время обморока Марфы были пропущены. Я просил объяснения у дирижера Сука (прекрасного музыканта); он мне сказал, что с постановкою «Царской невесты» в Харькове торопились и для ускорения сделали сокращения. Опять торопня причиной! А в сущности лень и небрежное отношение к музыке. О впечатлении целого никто и не думает. Зачем разучивать какой-то секстет, когда и без него обойтись можно? И оперу скорее можно разучить, и деньги с публики получить. Ведь публика заплатит те же деньги за оперу с секстетом и без секстета. Друзья-рецензенты оперы не знают и, следовательно, одинаково похвалят за постановку с секстетом и без секстета, рецензенты-враги одинаково разбранят. Какая гадость! Нет на это управы, которая могла бы быть лишь в хорошей критике и в хорошей публике. Авторские права в этих случаях мало могут помочь. Разве может автор, сидящий в Петербурге, следить за тем, что делается в Харькове или Киеве? А хорошему музыканту, как Сук, должно бы быть стыдно за такие купюры, так как таковые сильно убавляют достоинства его как музыканта. Говоря это по адресу Сука, говорю и по адресу всех прочих оперных дирижеров. Я настоял, чтобы секстет был вставлен, что и было исполнено после нескольких первых представлений. И как опера выиграла, и как сами артисты были довольны! А ансамбль V действия все-таки не удалось восстановить за недостатком времени.

Позднею весною ко мне совершенно неожиданно приехал

В.А.Теляковский, управляющий московскими казенными театрами. Целью этого посещения было просить меня отдать для постановки в будущем сезоне на Большом московском театре «Сказку о царе Салтане». Я должен был отказать, так как уже обещал эту оперу Товариществу Солодовниковского театра. Конечно, я сожалел, что дирекция додумалась немножко поздно, но делать было нечего, и пришлось отказать. Я предложил Теляковскому поставить что-либо другое из моих сочинений, например «Псковитянку», тем более что Шаляпин — неподражаемый Иван Грозный —был в его распоряжении, так как перешел к этому времени в императорскую оперу. Теляковский охотно принял мое предложение, однако постановка «Псковитянки», как оказалось впоследствии, состоялась лишь через год.

* * *

Ле-то 1900 года[525] мы решили провести всей семьей за границей, поблизости к сыну Андрею, занимавшемуся в Страсбургском университете. Через Берлин н Кельн проехали мы вверх по Рейну до Майнца и, прожив несколько времени в Страсбурге, поселились довольно надолго в Петерстале, в горах Шварцвальда. Андрей обыкновенно приезжал к нам на субботы и воскресенья. С наступлением университетских каникул мы вместе с ним поехали в Швейцарию, где прожили главным образом в Фицнау, на озере четырех кантонов, на склоне горы Риги. Посетив потом Лозанну и Женеву, мы совершили чрезвычайно удачную поездку В Шамони, имев полную возможность налюбоваться Монбланом и погулять по его предгорьям (Mer de glace, Mauvas pas и проч.). Обратный путь наш был опять через Берлин. В Петербург мы возвратились к сентябрю.

Ни в Петерстале, ни в Фицнау, где мы жили подолгу, у меня не было инструмента. Тем не менее, сочинение «Сервилии» шло хорошо без помощи рояля. Полные и V действия и части и V были набросаны[526]. Проиграть мне удалось их только раз в Люцерне, где в отеле католического общества был отличный концертный рояль. Несмотря на то, что сочиняемая без рояля музыка ясно слышится автору, когда приходится проигрывать на рояле в первый раз значительное количество сочиненного без рояля, получается впечатление особое, какое-то неожиданное, к которому надо привыкнуть. Причиною тому, вероятно, отвычка от звука рояля. При сочинении же оперы звуки, представляемые мысленно, принадлежат голосам и оркестру и, будучи исполняемы в первый раз на рояле, кажутся несколько чуждыми.

Итак, возвратясь в Петербург, я привез с собою вместе с сочиненным весною полные, и V действия, кое-что для и V

действий, наполовину сочиненное, которое я и докончил в скором времени; только сочинение действия несколько затянулось. За инструментовку я принялся немедленно. Состав оркестра взят был обыкновенный, как и в «Царской невесте», с прибавкой кое-где басового кларнета. Исключительно драматический сюжет «Сервилии», подобно сюжету «Царской невесты», требовал по преимуществу чисто вокального приема сочинения, а в этой области я чувствовал себя теперь свободно, и голосовые фразы и мелодии выходили у меня певучими и содержательными. Задачей же моей оркестровки на этот раз мне представлялась потребность не только не заглушать голоса, но и хорошо поддерживать их и помогать им, что, как оказалось впоследствии при исполнении, и было мною достигнуто. Я полагаю, что ария Сервилии в действии и сцена ее смерти вышли в особенности удачны в этом отношении. Сюжет «Сервилии» давал возможность один лишь раз прибегнуть к широкому голосовому ансамблю. Таким моментом оказался квинтет в конце действия. Я полагаю, что квинтет этот с началом, изложенным канонически, по звучности своей и изяществу голосоведения не уступает соответствующим формам «Царской невесты», но, прерываемый входом вестника, не производит на слушателей должного впечатления, так как последние любят концы, подчеркнутые и определенные, а до понимания прерванных с драматической целью ансамблей они не доросли. Материал для заключительного многоголосного «Credo» был мною заимствован из заключительного «аминь» второй редакции «Псковитянки», неуместного в последней. Переходам от голосов солистов, к голосам нарастающего хора в этом «Credo» я не могу не быть довольным. Система лейтмотивов в «Сервилии», как и в предыдущих операх моих, получила широкое применение. Таким образом, работа над оркестровкой «Сервилии» занимала меня в течение первой половины сезона, после чего я досочинил и привел в порядок недостававшее действие, причем ансамбль пирующих римлян, декламация, Монтана и пляска Менад, как элементы бытовые, были мною строго выдержаны в греческих ладах. К весне вся работа была кончена, и к изданию ее было приступлено Бесселем.

И.А.Всеволожского сменил князь С.М.Волконский[527]. Новый директор театров немедленно же приступил к постановке «Садко» на Мариинском театре[528]. Декорации писались по эскизам А.Васнецова, костюмы тоже делались по его рисункам. Лучшие силы из числа артистов были привлечены. Царевна была Вольска, Садко —Ершов, однако почему-то (по причине интриг или капризов) не певший на первых представлениях и замененный

Давыдовым. Направник разучивал и дирижировал не морщась, но впоследствии все-таки сдал мою оперу Феликсу Блуменфельду, ставшему к этому времени на равные права с Крушевским. Итак, «Садко» был наконец дан на императорском театре, что давно пора было сделать, на для этого понадобилась новая метла в лице князя Волконского. Опера прошла прекрасно[529]. Приятно было наконец услышать свою музыку в большом оркестре и при надлежащей раэучке «Кое-как» частных оперных сцен уже начинало меня удручать. После трех-четырех первых представлений выступил и Ершов и выдвинул собою партию Садко[530] «Садко» давался с некоторыми купюрами, которые я сам наметил к пропуску, так как, по мнению моему, они затягивали дело. Впоследствии, однако, я пришел к тому, что и эти купюры, за малыми исключениям, тоже нежелательны. Былина Нежаты действительно несколько длинна и монотонна, но при купюре пропадает хорошая оркестровая вариация. Сцена на корабле, длинноватая сама по себе, вряд ли выигрывает от купюры. Более подходяща здесь купюра при отъезде корабля, когда Садко спустился с гуслями на доску. Пропуск реприз некоторых колен в плясках речек и золотых рыбок, пожалуй что, и желателен. Большая же купюра в финале оперы, во всяком случае, портит дело. Если «Садко» продержится на сценах еще лет 15 или 20, то, вероятно, купюры эти будут уничтожены, как то происходит с вагнеровскими операми, дававшимися ранее за границей с купюрами, а ныне дающимися без купюр.

Впрочем, «Садко», как и другие мои оперы, не выдержит вообще такого долгого срока; тогда другое дело.

Еще ранее постановке «Садко», в ноябре или декабре, я ездил в Москву на постановку «Царя Салтана» Товариществом Солодовниковского театра[531]. Так называемая Мамонтовская опера в этом году лишилась своего мецената. С.И.Мамонтов был посажен в тюрьму за долги, образовавшиеся вследствие какихто коммерческих неудач при проведении Архангельской железной дороги. Оперная труппа образовала из себя товарищество и стала действовать самостоятельно, почти что в прежнем составе и в том же Солодовниковском театре. «Салтан» поставлен был хорошо, поскольку это можно было требовать от частной оперы. Декорации писал Врубель, костюмы были тоже по его рисункам. Салтан —Мутин, Гвидон —Секар, Милитриса —Цветкова, Лебедь —Забела и все прочие были хороши. Даже Гонца исполнял важный баритон Шевелев. Капельмейстером по-прежнему был М.М.Ипполитов-Иванов[532].

С этого сезона я отказался от дирижирования Русскими симфоническими концертами, оставшись однако, главным их

распорядителем. Дирижирование перестало меня привлекать; вперед я в этой области идти не мог, для этого я был слишком стар; полного: удовлетворения в смысле дирижирования Русские симфонические концерты не давали; программы их были ограниченны, оркестр недостаточно велик в составе струнных; да и более молодым силам надо было уступить место. Я решил дирижировать лишь случайно, когда обстоятельства почему-либо вызовут в этом надобность. Русские симфонические концерты перешли к Лядову и Глазунову, впоследствии же к Ф.Блуменфельду и Черепнину. Но в этом же сезоне пришлось мне дирижировать концертом Русского музыкального общества в Москве, куда меня вызвал опасно заболевший В.И.Сафонов.

Концерт был дан 23 декабря[533], а 19 декабря 1900 года истекало 35 лет моей композиторской деятельности. Московская частная опера, воспользовавшись моим присутствием в Москве, назначила на 19 декабря представление «Садко», пригласила меня и устроила мое юбилейное чествование. В этот же вечер по случаю моего юбилея Большой театр дал «Снегурочку», но, приглашенный в частную оперу, я не мог быть одновременно на «Снегурочке», и это отозвалось несколько невыгодно на моих отношениях к московской дирекции императорских театров. Сожалею об этом.

Меня чествовали также в концерте Русского музыкального общества. Усталый от всех этих оваций, я возвратился в Петербург[534]. Но тут предстояло мне в течение месяца с лишком какое-то сплошное чествование. То то, то другое музыкальное общество устраивали концерт из моих сочинений, звали на обед или ужин, подносили адреса и венки. Приветствий этих и празднований было так много, что я не берусь их перечислять — все спуталось в голове моей. Подробности наверно знает В.В.Ястребцев[535]. За все это я очень благодарен, но все это было невыносимо скучно и беспокойно. Я называл свой юбилей «хроническим», подобным затяжной болезни. Действительно, слушать каждый день: «Глубокоуважаемый Николай Андреевич, в течение 35 лет…» или «35 лет исполнилось с тех пор, как…» и т. п. — невыносимо. Да я не верю и в полную искренность всего этого. Мне кажется, что юбилей мой служил иногда попросту рекламой, случаем, чтоб о себе напомнить. Не принимала лишь участия дирекция императорских театров, за что ей великое спасибо. Конечно, если б я мог сколько-нибудь предвидеть, в какой затяжной форме выразится мой юбилей, я бы заблаговременно уехал куда-нибудь подальше; но этого и в голову не приходило, а принявши приветствие от одного, нехорошо отказывать другому. Не пожелаю никому такого

юбилея…

В течение сезона я продолжал обдумывать различные сюжеты для опер. По просьбе моей И.Ф.Тюменев написал самостоятельно либретто «Пан воевода», руководясь моими требованиями. Я заказал ему пьесу из польского быта XV–XVстолетий драматического содержания, без политической окраски. Фантастический элемент долженствовал быть в ограниченном количестве, например в виде гаданья или колдовства. Желательны были и польские танцы.

Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки, все-таки преследовали меня; с другой — влияние Шопена на меня было несомненно, как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное. Либретто «Пана воеводы» удовлетворило меня вполне; Тюменев ловко задел в нем бытовую сторону; сама драма не представляла ничего нового, но являла благодарные моменты для музыки. Однако сочинение «Пана воеводы» было отложено на время. С В.И.Бельским я обсуждал и вырабатывал сюжеты: «Навзикая» и «Сказание о невидимом граде Китеже»; куски либретто первой были даже сочинены Владимиром Ивановичем[536]. Однако окончательно мое внимание остановил иной сюжет.

В один прекрасный день ко мне явился Е.М.Петровский, сотрудник Н.Ф.Финдейзена по изданию «Русской музыкальной газеты», образованный человек, хороший музыкант, прекрасный и остроумный музыкальный критик и великий, безвозвратный вагнерист. Он предложил мне написанное им фантастическое либретто в кратких четырех картинах под названием «Кащей бессмертный». Либретто заинтересовало меня. Я находил его лишь слишком растянутым в последних двух картинах, да и стихи меня не удовлетворяли. Я высказал свои сомнения Петровскому, и он через несколько времени представил мне другую, более пространную обработку этого сюжета которая, однако, мне вовсе не понравилась. Предпочитая первый вид, я решился сам подумать о нужных мне изменениях[537]. Таким образом, пока дело ни на чем не остановилось, и я переехал на летнее местопребывание, не зная, за что приняться.

Глава XXVII
1901–1905

Сочинение прелюдии-кантаты «Из Гомера» и «Кащея бессмертного». «Вера Шелога» и «Псковитянка» на Большом театре в Москве. Сочинение «Пана воеводы». Новая оркестровка «Каменного гостя». «Сервилия» на Мариинском театре. «Кащей» в частной опере в Москве. Сочинение «Сказания о Китеже». «Шелога» и «Псковитянка» на Мариинской сцене. «Салтан» на частной сцене. Смерть М.П.Беляева и его завещание. «Пан воевода» на частной сцене. «Борис» на Мариинском театре. «Сервилия» на частной сцене в Москве. Смерть Г.А.Лароша.

Ле-то 1901 года[538] мы проводили в имении Крапачуха близ станции Окуловка. Вначале я был еще занят оркестровкой действия «Сервилии», которая тем временем печаталась. Покончив с «Сервилией»[539], я написал прелюдию-кантату, как бы долженствовавшую служить вступлением к «Навзикае». Оркестровая прелюдия рисовала бурное море и носящегося по нем Одиссея, а кантата была как бы пением дриад, встречавшим выход солнца и приветствующим розоперстую Эос. Не решив окончательную судьбу «Навзикаи», я назвал свою прелюдию-кантату «Из Гомера»[540].

Тем временем, обдумывая «Кащея», я пришел к тому, что содержание двух последних картин легко соединить в одну. Я решил написать эту небольшую оперу в 3 картинах без перерыва музыки и приступил к либретто вместе с дочерью Соней, с которой мы вместе начали писать новые стихи[541]. Музыка «Кащея» стала складываться у меня быстро, и к концу лета первая картина была готова в партитуре, а вторая в наброске. Сочинение выходило своеобразное, благодаря нескольким новым гармоническим приемам, до того не имевшимся в моем композиторском обиходе, Это были переченья, образуемые ходами больших терций, внутренние, выдерживаемые тоны и различные прерванные и ложные каденции с поворотами на

диссонирующие аккорды, а также множество проходящих аккордов. Довольно продолжительную сцену снежной вьюги почти всю удалось уложить на выдержанном уменьшенном септаккорде. Форма складывалась связная, непрерывная, но игра тональностями и модуляционный план, как и всегда у меня, не были случайными. Система лейтмотивов была во всем ходу. Кое-где в лирических моментах форма принимала устойчивый характер и периодический склад, избегая, однако, полных каденций. Партии оказывались мелодичными, но речитативы складывались большею частью на инструментальной основе в противоположность «Моцарту и Сальери». Оркестр был взят обыкновенного состава, хор —только закулисный. В общем, получалось настроение мрачное и безотрадное, с редкими просветами, а иногда с зловещими блестками. Лишь ариозо царевича во 2-й картине, дуэт его с царевной в 3-й и заключение при словах:

О. красное солнце!

Свобода, весна и любовь!

должны были носить светлый характер, выделяясь на общем мрачном фоне[542].

С осени 1901 года[543] я продолжал работу над «Кащеем», инструментовал его вторую картину, а после некоторого перерыва набросал и инструментовал третью. Издание «Кащея» было предоставлено Бесселю, приступившему к нему тотчас же.

Поставивший в прошлом сезоне на Мариинской сцене моего «Садко» кн. Болконский поставил в сезоне 1901/02 года и «Царскую невесту»[544]. Она прошла со значительным успехом. Направник дирижировал охотно, но после сдал ее Феликсу Блуменфельду Марфа —Больска, Любаша —Фриде и Маркович, Лыков —Морской, Малюта —Серебряков, Собакин —Касторский и Сибиряков были хороши, но портил дело Грязной —Яковлев. Утративший голос, певец этот безвкусно преувеличивавший выражение, был просто для меня невыносим. Но благодаря ли все еще красивой наружности или ввиду прежних своих успехов, он все-таки ухитрялся срывать аплодисменты у публики. Опера шла без купюр.

Московская императорская опера в этот же сезон поставила на Большом театре мою «Псковитянку» вместе с «Верой Шелогой». На генеральной репетиции и первом представлении я был[545]. В общем исполнение было хорошее, а Шаляпин был неподражаем. «Псковитянку» дали полностью, со сценою в лесу, и я тогда же убедился, что сцена эта лишняя. Пролог прошел мало замеченным, хотя Салина —Вера Шелога —была очень хороша. Весною я окончательно взялся за «Пана воеводу».

Ле-то 1902 года[546] мы решили провести за границей. Сын Андрей на летний семестр перешел в Гейдельбергский университет, чтобы послушать старика Куно Фишера; поэтому главным нашим пребыванием был избран Гейдельберг. Мы нашли там виллу, взяли фортепиано, и я принялся за продолжение «Пана воеводы». Сверх этого, у меня была еще работа. Давно уже мучимый мыслью, что оркестровка «Каменного гостя», выполненная мною в молодости, в период до «Майской ночи», неудовлетворительна, я решился вновь наоркестровать великое произведение Даргомыжского. Наоркестровав между делом, года два-три тому назад, 1-ю картину, теперь принялся я за остальное, смягчая кое-где крайние жесткости и гармонические нелепости оригинала. Работа шла успешно: двигался «Пан воевода», двигалась оркестровка «Каменного гостя»[547] и, сверх того, я делал корректуры издававшегося Бесселем «Кащея».

Прожив около двух месяцев в прелестном Гейдельберге, с наступлением университетских каникул мы покинули его; сделав путешествие по Швейцарии и побывав на этот раз на Горнер-Грате, мы возвратились через Мюнхен, Дрезден и Берлин к сентябрю домой. В Дрездене нам удалось услышать полностью вагнеровскую «Гибель богов» под управлением Шуха. Исполнение было превосходное.

В Петербург[548] вернулся я со значительным количеством набросков «Пана воеводы» и тотчас же принялся за продолжение его и оркестровку по мере готовности сочиненного.

В должности директора импер. театров состоял отныне Теляковский, сменивший ушедшего оттуда князя Волконского. Еще с весны, как это приня-то обыкновенно, решен был репертуар сезона 1902/03 года, и в него была включена «Сервилия». Ранней осенью приступили к спевкам под руководством Ф.Блуменфельда, так как Направник заболел. Блуменфельд довел дело до оркестровых репетиций. Ценя его труды и сознавая желание его дирижировать моей «Сервилией» самостоятельно, а не в качестве лишь заместителя Направника, я обратился к последнему, тогда уже выздоравливавшему с просьбою оставить мою оперу за Феликсом. Направник согласился без всякого намека на какую-либо обиду. В октябре «Сервилия» дана была в прекрасном исполнении[549]. В.И.Куза в партии самой Сервилии была очень хороша, хороши были Ершов —Валерий, Серебряков Соран и все прочие. Опера была отлично срепетована, и артисты, по-видимому, пели охотно и старательно. Один лишь Яковлев — Эгнатий, при всем желании своем, был невозможен. В певце этом я чувствовал как бы свой крест, который против воли обязан был нести. Один «Садко» избег участия этого певца. «Снегурочка»,

«Царская невеста» и «Сервилия» —все были в конец испорчены его участием. Певец, прокутивший свой голос и проматывавший свое содержание, нуждался в средствах и почему-то постоянно пользовался покровительством дирекции, режиссерской части и капельмейстеров, назначавших его всегда и всюду на первые роли вместо того, чтобы уволить в отставку. Со своей стороны, на баритоновые партии я обыкновенно назначал других, дирекция же добавляла и его уже от себя. В конце концов оказывалось, что роль оставалась главным образом за ним. Стыдно милому Феликсу, что и он не оградил меня от Яковлева. Со времени постановки «Царской невесты» я почувствовал какую-то боязнь перед баритоновыми партиями, так как в будущем мне чудилось неизбежное исполнение их на Мариинском театре Яковлевым. И в «Пане воеводе», и в следующем за ним «Сказании о невидимом граде Китеже» я начал избегать значительных баритоновых партий, заменяя их высокими басами, на что Яковлев уже совсем не годился.

«Сервилия» прошла «с почетным успехом» на первом представлении, без всякого успеха, как водится, в абонементах. Данная еще раз вне абонемента, она далеко не наполнила театра и незаслуженно сошла со сцены[550]. На следующий сезон дирекция наметила ее к постановке в Москве с петербургскими декорациями и прочей здешней обстановкой. В эту же зиму Мариинский театр поставил «Гибель богов». Таким образом, весь цикл «Нибелунгов» был в ходу. Была также дана новая опера Направника «Франческа».

В Москве тем временем поставлен был «Кащей»[551], которым подарило меня все то же «Товарищество». Его давали вместе с «Иолантой», и исполнение для частной оперы было недурно. Я был доволен выдержанным настроением оперы своей, а партии певцов оказались достаточно удобоисполнимыми, но публика вряд ли разобралась в своих впечатлениях. Венки и вызовы автора еще ничего не определяют, особенно в Москве, где почему-то меня любят.

Среди работы над «Паном воеводою» я с Вельским усиленно обдумывал сюжет «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Когда план был окончательно установлен, В.И. принялся за либретто и приготовил его к лету. Еще весною я сочинил в наброске действие[552].

На лето, после свадьбы дочери Сони, вышедшей замуж за В.П.Троицкого, мы переехали вторично в Крапачуху. По переезде на дачу я первым долгом кончил оркестровку «Пана воеводы» (действие), затем принялся за набросок «Китежа». К концу лета действие и обе картины V были готовы в подробном наброске, а

также многое другое было набросано в отрывках.

По переезде в Петербург была набросана 1-я картина действия, потом действие. Я принялся за оркестровку.

Сезон этот ознаменовался для меня постановкою «Псковитянки» с «Шелогою» на Мариинском[553]. Шаляпин был превосходен. Дирижировал Направник. Опера шла с указанным мною сокращением: сцена в лесу не исполнялась, а музыка леса, царской охоты и грозы игралась в качестве симфонической картины перед действием и кончалась песенкой девушек (G-dur) за спущенным занавесом. Так вышло хорошо.

Шаляпин имел невероятный успех; опера —так себе, не то что в свои первые времена!

В театре консерватории, в частной русской опере под дирекцией антрепренера Гвиди был дан «Салтан»[554]. Однако ввиду того, что главным, хотя и негласным руководителем репертуара там состоял Баскин, музыкальный рецензент «Петербургской газеты», деятель, достаточно презираемый между порядочными людьми, я не пошел ни на репетиции, ни на представления «Салтана». Говорят, что шло довольно скверно.

Пришли рождественские праздники. М.П.Беляев, давно уже чувствовавший себя нехорошо, решился подвергнуться тяжелой операции. Операция была совершена благополучно, но через два дня не выдержало сердце, и он скончался 67 лет от роду[555]. Легко себе представить, каким ударом это было для всего кружка, средоточие которого с ним исчезло. Беляев в подробном духовном завещании, обеспечив семью оставил все свое богатство на музыкальное дело, распределив его на капиталы —Русских симфонических концертов, издательства, вознаграждения композиторов, премий имени Глинки, конкурсов по сочинению камерной музыки и вспомоществования нуждающимся, музыкантам. Были и еще кое-какие мелкие завещания. Во главе управления всеми этими капиталами и всем музыкальным делом были назначены им трое: я, Глазунов и Лядов, с обязанностью избирать себе заместителей. Капиталы были настолько велики, что на концерты, издательство, премии и проч. должны были расходоваться лишь проценты с капитала и то не все, а самый капитал оставался неприкосновенным, напротив, увеличиваясь с течением времени все более и более[556].

Итак; благодаря беззаветной любви Митрофана Петровича к искусству, образовалось невиданное и неслыханное до тех пор учреждение, обеспечивающее навсегда русскую музыку издательством, концертами и премиями, и во главе его; на первый раз, являлся наш триумвират. Но совершенства нет на свете, и учреждение это в самом завещании покойного заключало

некоторые важные недочеты, о которых я поговорю когда-нибудь впоследствии.

Согласно завещанию М.П., на первое время полагалось ограничиться тремя Русскими симфоническими концертами в год. В посту нами объявлены были три концерта. Для первого я написал короткую оркестровую прелюдию «Над могилой» на панихидные темы из Обихода с подражанием монашескому похоронному звону, запомненному мною в детстве в Тихвине. Прелюдия посвящалась памяти Беляева. Концерт с нее начался[557], и я сам дирижировал. Прелюдия прошла мало замеченной. Остальным в концерте дирижировали Лядов и Глазунов. В конце была превосходно исполнена под управлением Саши моя «Воскресная увертюра». Так почтили мы память Беляева. Прочие два концерта, прошли под управлением Ф.Блуменфельда и Черепнина.

На лето[558] мы переехали в знакомую и милую Вечашу. За ле-то я написал недостающую 2-ю картину действия «Сказания» и докончил оркестровку оперы[559]Я занимался, сверх того, и корректированием «Пана воеводы», печатавшегося у Бесселя и долженствовавшего появиться в партитуре и прочих видах к осени. Издание же «Китежа» предполагалось выполнить в беляевской фирме, дабы не затруднять чересчур фирму Бесселя.

Князь Церетели, сменивший Гвиди[560] по антрепризе консерваторского оперного театра, пожелал открыть свои спектакли «Паном воеводой», которого дирекция импер. театров взяла на этот раз не для Петербурга, а для Москвы. В церетелевской опере «Пан воевода» разучен был исправно Суком, без купюр, и дан с Инсаровой в партии Марии[561]. Опера прошла с «почетным успехом» на первом представлении и при незначительном числе публики в остальных спектаклях.

В октябре или ноябре в Мариинском театре был дан «Борис» в моей обработке с Шаляпиным в заглавной партии. Дирижировал Ф.Блуменфельд[562]. Опера шла без купюр. Через несколько спектаклей, однако, сцена под Кромами была пропущена, вероятно, ввиду политических волнений, начинавших проявляться то там, то сям.

Своею обработкой и оркестровкой «Бориса Годунова», слышанной мною при большом оркестре в первый раз, я остался несказанно доволен. Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалея… Но ведь дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре.

Оперное Товарищество Солодовниковского театра в Москве (т. е. бывшая Мамонтовская опера) еще с прошлого сезона перешло в театр Аквариума, а в Солодовниковском театре водворилось новое товарищество под руководством Кожевникова, Лапицкого и других. Последнее решило у себя поставить мою «Сервилию», на что я дал ему позволение, так как московский императорский театр не думал ее ставить. Капельмейстерами были —композитор Кочетов и итальянец Барбини. Хотя Н.Р.Кочетов не пользовался славою хорошего или опытного капельмейстера, но когда мне предложили выбор, я предпочел его итальянцу, так как композиторская музыкальность для меня была ценнее набитой итальянской руки. И я не ошибся. Приехав по приглашению в Москву на генеральную репетицию, я нашел, что оркестр был разучен добросовестно, темпы были верные и музыка моя была понята дирижером как следует. Исполнители были недостаточно хороши, равно и хор, но это не его вина. Прошла же опера довольно сносно и опять-таки с «почетным успехом»[563]. В общем, я был давно разочарован русскими частными оперными антрепризами и порешил ни в коем случае не отдавать моего «Китежа» на частную сцену.

* * *

Влачивший жалкое существование когда-то знаменитый у нас музыкальный критик, а, в сущности, копия с Эдуарда Ганслика, — Ларош скончался[564]. Отстраненный своею третьею супругою, облепившийся, спившийся и опустившийся в последние годы, он даже жил бездомно, пристраиваясь то у Беляева, то у Лядова, то у других, ютивших его из жалости. Живя из милости в чужой семье, он ухитрялся при этом надоедать капризами и требованиями исполнения его прихотей. В самое последнее время он получал какое-то содержание от своих собственных детей и жил в меблированной комнате. Симпатии, выражавшиеся ему членами беляевского кружка, мне непонятны. Многие были с ним на ты, точно прошлого у него не существовало. А прошлое красивое. Хорошо, что приговоры его не исполнялись и пророчества не сбывались. Деятельность его состояла из кривляний, лжи и парадоксов, как и деятельность его венского оригинала.

Глава XXVIII
1905–1906

Волнения среди учащейся молодежи. Исполнение «Кащея» в Петербурге. Учебник инструментовки. «Пан воевода» в Москве. Смерть А.С.Аренского. Консерваторские дела. Возобновление «Снегурочки». Концерты А.И.Зилоти, Русские симфонические и Русского музыкального общества. Дополнения к партитуре «Бориса». «Женитьба» М.П.Мусоргского. Ле-то 1906 г.

???[565]

Занятия в консерватории до рождественских праздников шли более или менее успешно. Перед началом рождественского перерыва, однако, стала замечаться некоторая возбужденность среди учеников, отзывавшихся на происходившие университетские волнения. Но наступило 9 января, и политическое брожение охватило весь Петербург. Отозвалась и консерватория, заволновались учащиеся. Начались сходки. Трусливый и бестактный Бернгард стал сопротивляться. Вмешалась и дирекция Русского музыкального общества. Начались экстренные заседания художественного совета и дирекции. Я выбран был в число членов комитета для улажения отношений с волновавшимися учащимися. Предлагались всякие меры: изгнать зачинщиков, ввести в консерваторию полицию, закрыть консерваторию. Пришлось отстаивать права учеников. Споры, пререкания возникали все более и более. В глазах консервативной части профессоров и дирекции петербургского отделения я оказывался чуть ли не главою революционного движения среди учащихся. Бернгард вел себя бестактно. Я напечатал в газете «Русь» письмо, в котором укорял дирекцию в непонимании учеников и доказывал ненадобность существования дирекции петербургского отделения и желательность автономии. Бернгард на заседании совета занялся разбором и осуждением моего письма. Ему возражали, он сорвал заседание. Тогда значительная часть профессоров вместе со мною письменно предложила ему покинуть консерваторию. В результате всего оказалось: закрытие консерватории, удаление из нее более сотни

учеников, уход Бернгарда и увольнение меня дирекцией, по постановлению вел. князя Константина Константиновича, без ведома художественного совета из числа профессоров консерватории. Получив такое увольнение, я напечатал об этом письмо в газете «Русь»1 и вместе с сим отказался от почетного членства петербургского отделения Музыкального общества. Тогда случилось нечто невообразимое. Из Петербурга, Москвы и изо всех концов России полетели ко мне адреса и письма от всевозможных учреждений и всяких лиц, принадлежащих и не принадлежащих к музыке, с выражением сочувствия мне и негодования на дирекцию Русского музыкального общества. Ко мне являлись депутаты от обществ и корпораций и частные лица с теми же заявлениями. Во всех газетах появлялись статьи, разбиравшие мой случай; дирекцию топтали в грязь, и последней приходилось очень скверно. Некоторые из членов ее повышли, например Персиани и Александр Сергеевич Танеев. К довершению всего учащиеся затеяли оперный спектакль в театре Коммиссаржевской, долженствовавший состоять из моего «Кащея» и концертного отделения. «Кащея» разучили очень мило под управлением Глазунова[566]. По окончании «Кащея» произошло нечто небывалое:

меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи, Говорят, что кто-то крикнул сверху «долой самодержавие». Шум, гам стояли неописуемые после каждого адреса и речи. Полиция распорядилась спустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее. Концертное отделение не состоялось.

Такое раздутое преувеличение моих заслуг и якобы необычайного моего гражданского мужества можно объяснить лишь возбуждением всего русского общества, которому хотелось в форме обращения ко мне выразить во всеуслышанье накопившееся негодование против правительственного режима. Я был козлом отпущения. Чувствуя это, я не испытывал удовлетворяющего мое самолюбие волнения. Я ждал лишь, скоро ли окончится все это. Но это окончилось не скоро, а затянулось на целых два месяца. Мое положение было несносно и нелепо. Полиция распорядилась запретить исполнение моих сочинений в Петербурге. Некоторые провинциальные помпадуры сделали и у себя подобные распоряжения. В силу этого был запрещен и 3-й Русский симфонический концерт, на программе которого стояла увертюра к «Псковитянке». К лету сила этого дурацкого запрещения начала мало-помалу слабеть, и на летних программах загородных оркестров стали появляться мои сочинения, ввиду моды на меня, в значительном количестве. Только в провинции

усердные помпадуры или помпадурни по-прежнему считали их революционными еще некоторое время.

Занятия в консерватории не возобновлялись. Глазунов и Лядов подали в отставку. Прочие же мои сотоварищи, поговорив и пошумев малую толику, все остались, за исключением почему-то Вержбиловича, Есиповой, уехавшей за границу, и Ф.Блуменфельда, придравшегося к благовидному предлогу, чтобы покинуть консерваторию, чего ему и без того хотелось.

На частных же собраниях, бывавших в это смутное время у Саши Глазунова, было постановлено значительным числом преподающих избрание его директором автономной консерватории. Но дело так на этом и остановилось.

События весны 1905 года в консерватории и вся история с моей особой описаны здесь весьма кратко, но материалы — статьи, письма в редакцию, официальное послание ко мне, содержащее мое увольнение, — имеются у меня в полном порядке. Пускай кто хочет, тот и воспользуется этим материалом, а мне нет охоты входить в подробное описание этой длинной паузы в моей музыкальной жизни[567].

На ле-то 1905 года[568] мы переехали опять в Вечашу. Сын Андрей, хворавший ревматизмом, вместе с матерью уехал за границу и лечился в Наугейме. откуда они вернулись в Вечашу лишь к концу лета. К счастью, лечение принесло желаемую пользу, но для полного укрепления здоровья предполагалось в будущем году еще раз побывать в Наугейме.

Сбитый с толку историей в консерватории, я долго не мог за что-либо приняться. После проб статьи, содержащей разбор моей «Снегурочки»[569], я наконец приступил к осуществлению давнишней мысли —написать учебник оркестровки с примерами исключительно из своих сочинений[570]. Эта работа заняла все лето. Сверх того, партитура «Сказания» готовилась к печати, и многое пришлось переписать начисто и поотделать. Издание на этот раз было предприня-то беляевской фирмой. Упомяну еще о переделке дуэта «Горный ключ» в голосовое трио и об оркестровке его вместе с двумя дуэтами и романсом «Нимфа».

По возвращении в Петербург[571] все время уходило на приискание примеров для руководства оркестровки и на выработку формы самого руководства. Консерватория была закрыта. Ученики мои занималась у меня на дому.

В начале осени я был вызван в Москву на постановку «Пана воеводы» на Большом театре. Дирижировал талантливый Рахманинов. Опера оказалась разученною хорошо, но некоторые из исполнителей были слабоваты, например Мария —Полозова и Воевода —Петров. Оркестр и хоры шли превосходно. Я был

доволен тем, как опера выходит в голосах и оркестре. Звучавшее недурно в частной опере в большом оркестре выиграло во много раз. Вся оркестровка удалась вполне, и голоса звучали превосходно. Начало оперы, ноктюрн, сцена гаданья, мазурка, краковяк, польский panssmo во время сцены Ядвиги с паном Дзюбой не оставляли желать ничего лучшего. Песня об умирающем лебеде, весьма нравившаяся в Петербурге, здесь в исполнении Полозовой выходила бледнее, а арию воеводы Петров исполнял бесцветно.

Время постановки «Пана воеводы» в Москве было смутное. За несколько дней до первого представления образовалась забастовка типографий. Кроме театральных афиш, никакие объявления появиться не могли, и первый спектакль оказался далеко не полным[572].

«Почетный успех» все-таки был, но учащавшиеся забастовки, политические волнения и, наконец, декабрьское восстание в Москве сделали то, что опера моя, после нескольких представлений, исчезла с репертуара. На первом спектакле присутствовал Теляковский. Узнав от Рахманинова, что у меня окончено «Сказание о Китеже», он изъявил желание поставить его в Петербурге в следующем сезоне. Я сказал ему, что отныне представлять своих опер в дирекцию не намерен; пусть дирекция сама выбирает, что желает из изданных моих опер, но ввиду того, что он интересуется моим «Сказанием», по выходе в свет такового я подарю ему экземпляр с именною надписью, а ставить или не ставить мою оперу, пусть будет его добрая воля; захочет он поставить —буду рад, а не надумает —напоминать не стану.

Прослушав своего «Садко» в театре Солодовникова[573] в безобразном исполнении под управлением Пагани, я вернулся в Петербург.

Осенью смерть унесла А.С.Аренского[574]. Мой бывший ученик, по окончании Петербургской консерватории вступивший профессором в Московскую консерваторию, прожил в Москве много лет. По всем свидетельствам, жизнь его протекала беспутно, среди пьянства и картежной игры, но композиторская деятельность была довольно плодовита. Одно время он был жертвою психической болезни, прошедшей, однако, по-видимому, бесследно. Выйдя из профессоров Московской консерватории в 90-х годах, он переселился в Петербург и некоторое время после Балакирева был управляющим Придворной капеллой[575]. И в этой должности беспутная жизнь продолжалась, хотя в меньшей степени. По выходе из капеллы, с назначением начальником капеллы графа А.Д.Шереметева, Аренский очутился в завидном положении: числясь каким-то чиновником особых поручений при

Министерстве двора, Аренский получал от пяти до шести тысяч рублей пенсии, будучи вполне свободным для занятий сочинением. Работал по композиции он много, но тут-то и началось особенно усиленное прожигание жизни. Кутежи, игра в карты, безотчетное пользование денежными средствами одного из богатых своих поклонников, временное расхождение с женой, в конце концов, скоротечная чахотка, умирание в Ницце и, наконец, смерть в Финляндии. С переезда своего в Петербург Аренский всегда был в дружеских отношениях с беляевским кружком, но как композитор держался в стороне, особняком, напоминая собой в этом отношении Чайковского. По характеру таланта и композиторскому вкусу он ближе всего подходил к А.Г.Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему, хотя в инструментовке, как сын более нового времени, превосходил Антона Григорьевича. В молодости Аренский не избег некоторого моего влияния, впоследствии — влияния Чайковского. Забыт он будет скоро…

Образовалась всероссийская забастовка. Настало 17 октября с манифестациями 18-го, с кровопролитием, начатым генералом Мином. Наступила временная полная свобода печати, затем обратное отнятие свобод, репрессии, московское восстание, опять репрессии и т. д.[576] Как-то не клеилась и работа над Руководством. Среди всей этой смуты, однако, вышли временные правила для консерватории с несколько автономным оттенком. Художественному совету предоставлялось приглашать профессоров помимо петербургской дирекции и выбирать из своей среды директора на некоторый определенный срок. Руководствуясь этими новыми началами, совет тотчас же пригласил меня и всех покинувших из-за меня консерваторию профессоров вступить в свою среду обратно. На первом общем нашем заседании директором был выбран единогласно Глазунов[577]; Исключенные учащиеся были возвращены. Но не было возможности начать занятия, так как созванная ученическая сходка решением своим не допускала таковых ввиду невозобновления занятий в других высших учебных заведениях. Решено было лишь в мае месяце дать место выпускным экзаменам. Мои занятия с учениками продолжались на дому. Собрания художественного совета были бурны до безобразия. Одни стояли за открытие занятий, черня всякими способами ученическую корпорацию, и пререкались с Глазуновым, державшимся решения сходки; другие из бывших его прежних сторонников повернули к нему спину под влиянием охватившей часть общества реакции. Обожаемый учащимися Глазунов в значительной степени подпал под их влияние. Положение его в

совете было затруднительно. Консервативная часть преподающих грызлась с ним на каждом заседании. Особенно невыносимы были Ирецкая, Малоземова и Ауэр. На одном из таковых я вышел из себя и покинул заседание, сказав, что не могу оставаться долее в консерватории. За мной побежали, стали упрашивать и успокаивать, Я написал объяснительное письмо в художественный совет, сознавая, что не следовало горячиться, но изложив мотивы, меня возмутившие. Решившись остаться в консерватории до лета я имел в виду уйти из нее к будущей осени, тем более что петербургская дирекция, съежившаяся сначала до нуля, благодаря нерешительности Глазунова стала вновь заявлять о своем существовании, делая всевозможные препятствия начинаниям Глазунова со стороны денежной[578].

Я говорил Глазунову о своем намерении уйти, уговаривая и его покинуть опостылую консерваторию. Он был в отчаянии и видел в моем уходе залог дальнейших консерваторских неурядиц, но сам уйти не соглашался, с одной стороны, рассчитывая принести пользу учреждению, с другой —теша свое честолюбие, которое у него несомненно имелось. Наступил май месяц и с ним время экзаменов. Глазунов вновь принялся за дело и вел экзамены усердно и энергично. Умы учащихся тоже поуспокоились с наступлением экзаменов, и учебный год закончился благополучно. Жалея любимого мной Сашу, а также многих учеников своих, я решился подождать до осени с выходом, так как намерения Глазунова были самые лучшие и тяжело было расстраивать его планы.

В течение первой половины сезона в Мариинском театре возобновили «Снегурочку» и дали ее 11 раз под управлением Ф.Блуменфельда[579]. Несмотря на смутные времена, представления давали хорошие сборы. Предполагался и «Садко», но он не состоялся и был отложен до следующего сезона. «Царская невеста», данная раннею осенью, по-видимому, сошла с репертуара, а с весною началась разучка «Сказания о граде Китеже», согласно почину Теляковского, получившего от меня в подарок экземпляр.

В концертах Зилоти была дана моя симфония C-dur, впервые исполненная не под моим управлением. До сей поры ее, по-видимому, боялись дирижеры, вероятно, из-за пятидольного скерцо. Наделе симфония оказалась не слишком трудною, и Зилоти провел ее удачно. «Эй, ухнем» Глазунова и моя «Дубинушка» написанная под впечатлением или скорее по случаю революционных волнений, были сыграны в другом его концерте[580]. Насколько глазуновская пьеса вышла великолепной, настолько моя «Дубинушка» оказалась хотя и

громкой, но короткой и ничтожной.

Запрещение третьего концерта прошлого весною отозвалось на денежных делах Русских симфонических концертов, и в этом сезоне пришлось ограничиться лишь двумя концертами под управлением Блуменфельда и Черепнина[581]. В память Мусоргского, по случаю 25-летия его смерти, было исполнено несколько его пьес (и все в моей оркестровке!).

Концерты Русского музыкального общества печально влачили свое существование. Тень, легшая на учреждение вследствие событий прошлой весны, заслоняла эти концерты, особенно в начале сезона. Заграничные дирижеры отказывались приехать, свои тоже сторонились. Молодой дирижер Волчек не привлек слушателей. Концерты вывезли Ауэр и немец Байдпер, явившийся продирижировать двумя концертами.

Моя собственная музыкальная жизнь проходила как-то бесплодно в силу неподходящего настроения и чувства утомления. С Вельским обдумывались некоторые оперные сюжеты, а именно: «Стенька Разин» —разбойничья песня и «Небо и земля»[582]. В.И. набрасывал даже либретто, но изредка приходившие в голову музыкальные мысли были коротки и отрывчаты. Руководство к оркестровке приостановилось также.

С одной стороны, не ладилась его форма, с другой —хотелось дождаться постановки «Китежа», чтобы почерпнуть из него некоторые образцы.

Весной, однако, я начал и выполнил еще раз работу над сочинениями Мусоргского. Упреки, которые не раз мне доводилось слышать за пропуск некоторых страниц «Бориса Годунова» при его обработке, побудили меня еще раз вернуться к этому произведению и, подвергнув обработке и оркестровке пропущенные моменты, приготовить их к изданию в виде дополнений к партитуре. Таким образом, я наоркестровал рассказ Пимена про царей Ивана и Феодора, рассказ про «попиньку», «часы с курантами», сцену Самозванца с Рангони у фонтана и пропущенный монолог Самозванца после польского[583].

Дошла очередь и до знаменитой «Женитьбы». По соглашению со Стасовым, до сих пор скрывавшим эту рукопись в стенах Публичной библиотеки от любопытных взоров, в один прекрасный вечер «Женитьба» была исполнена у меня дома Сигизмундом Блуменфельдом, дочерью Соней, тенором Сандуленко и молодым Гурием Стравинскими Аккомпанировала Надежда Николаевна[584]. Вытащенное на свет божий сочинение это поразило всех остроумием в связи с какою-то предвзятою немузыкальностью. Обдумав и обсудив, как поступить, я решился, к великому удовольствию В.В.Стасова, передать это сочинение

для издания Бесселю, предварительно пересмотрев его и сделав необходимые поправки и облегчения с мыслью оркестровать[* Первые 12 страниц партитуры, написанные начисто, сохранились в бумагах Н.А. (Прим. Н.Н.Римской-Корсаховой в первом издании.)] когда-нибудь для исполнения на сцене.

Кроме упомянутого случая исполнения «Женитьбы» в нашем доме, по средам, раз в две недели, у нас собирались близкие люди и устраивалась музыка, преимущественно вокальная. Просматривали и пропевали новые вещи. Собрания бывали иногда довольно многолюдны. Однажды Глазунов играл свою 8-ю симфонию. Частенько бывали Ф.Блуменфельд и Н.И.Забела, находившаяся на Мариинской сцене. Муж ее, художник Врубель, уже третий год страдавший душевной болезнью, в настоящее время, к довершению всего потерявший окончательно зрение, находился в больнице, не проявляя никакой надежды на выздоровление. Психическая болезнь его до сих пор шла с перерывами просветления, в которые он принимался за работу. С лишением зрения работать стало невозможно и в минуты умственного успокоения. Положение ужасное!..

Я говорил уже, что сыну моему Андрею необходимо было еще раз побывать в Наугейме[585] для окончательного закрепления здоровья. Поэтому в начале мая он с матерью уехал в Наугейм. По окончании выпускных экзаменов освободился сын Володя, кончавший в этом году университет. Решено было провести все ле-то за границей. Мы втроем с Володей и Надей уехали в начале июня через Вену[586] в Риву на Lago dGarda, куда по окончании лечения должны были прибыть и Надежда Николаевна с Андреем. По приезде их мы прожили в прелестной Риве около пяти недель. Я занимался оркестровкою своих романсов «Сон в летнюю ночь» и «Анчар»; наоркестровал также три романса Мусоргского[587], сочинил разработку и продолжение с кодой к своей слишком короткой «Дубинушке», да поразвил неудовлетворявшее меня заключение «Кащея», прибавив к нему закулисный хор[588].

Но мысли о мистерии «Земля и небо» не клеились; не клеился и «Стенька Разин»… Мысль о том, не пора ли кончать свое композиторское поприще, преследовавшая меня со времени окончания «Сказания о Китеже», не оставляла и здесь. Вести из России поддерживали беспокойное настроение[589], но я решил не покидать консерваторию, если к тому не вынудят обстоятельства, тем более что письма Глазунова, принявшегося за партитуру 8-й симфонии, утешали меня. Я решил не расставаться с ним и с Анатолием[590], а в деле сочинения пусть будет то, что будет. Во всяком случае, я не хотел бы встать в нелепое положение «певца, потерявшего голос». Поживу —увижу…

Прожив спокойно в Риве около пяти недель, мы совершили путешествие в Италию и, посетив Милан, Геную. Пизу, Флоренцию, Болонью и Венецию, вернулись на две недели в милую Риву. Завтра мы покидаем Риву и уезжаем через Мюнхен и Вену в Россию.

Летопись моей музыкальной жизни доведена до конца. Она беспорядочна, не везде одинаково подробна, написана дурным слогом, часто даже весьма суха; зато в ней одна лишь правда, и это составит ее интерес.

С приезда в Петербург, быть может, осуществится давно желанная мною мысль писать дневник. Продлится ль долго он, кто знает?..

Rva sul lago dGarda.
22 августа старого стиля 1906 г.
Н.Р.-Корсаков

notes

Примечания

1

1. Римский-Корсаков Андрей Петрович, отец композитора, родился 7/V1784 г., умер 19/1862 г. Воспитание и образование получил в Петербурге, в пансионе француза Масклэ и в Горном корпусе. В 1801 г. поступил юнкером в Иностранную коллегию, затем служил в Министерстве юстиции и Внутренних дел. В 1827 г. был назначен вице-губернатором Новгородским, а в 1831 г. — гражданским губернатором Волынской губернии. В последней должности он прослужил четыре года; будучи уволен за либеральное отношение к местному польскому населению, он, удалившись от общественной деятельности, до конца жизни проживал в Тихвине.

Римская-Корсакова София Васильевна (урожденная Васильева, незаконная дочь орловского помещика В.Ф.Скарятина и его крепостной), мать композитора, родилась 15/X 1802 г., умерла 30/V1890 г. Общее и музыкальное образование получила дома.

В своих воспоминаниях А.Н.Витмер, характеризуя Софию Васильевну как женщину умную и образованную, писал что «своим музыкальным развитием Николай Андреевич несомненно был обязан матери. Она сама была прекрасной музыкантшей и первой учительницей своего сына» (А.Н.Витмер. Памяти Н.А.Римского-Корсакова. Журн. «Нива» № 21 за 1912 г.).

Римский-Корсаков Петр Петрович, родился в 1800 г., умер в 1867 г. Любимый дядя Николая Андреевича. В Тихвине служил почтовым чиновником. Очень любил русские народные песни и часто пел их своему племяннику. Впоследствии некоторые из этих песен вошли в «Сборник ста русских песен», собранных и гармонизованных Николаем Андреевичем.

Римский-Корсаков Николай Петрович, дядя композитора, родился 21/X1793 г., умер 31/X 1848 г., вице-адмирал; воспитанник Морского корпуса, мичман с 1809 г. Во время Отечественной войны 1812 г. перешел на сухопутную службу и отличился в боях при Смоленске, Бородине и Тарутине; в дальнейшем он снова вернулся к морской службе и с 1842 г. до конца своей жизни занимал пост директора Морского корпуса в Петербурге, где учредил комиссию для составления учебников, пополнил учебные коллекции, перестраивал здание Корпуса.

Римский-Корсаков Павел Петрович, дядя композитора, родился в 1789 г., умер в 1832 г.

Подробнее о родителях Н.А.Римского-Корсакова и об их семье см. статью А.Н.Римского-Корсакова «Тихвинский затворник,

его предки и семья. Детские и юношеские годы Н.А.Римского-Корсакова». — «Музыкальная летопись», Пг., 1922. С. 5–60. Позднее эта статья составила содержание первой главы работы А.Н.Римского-Корсакова «Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество». Вып. 1, М.: Музгиз, 1933.

2

2. Здесь в автографе сделана пометка «31 августа» (без года) — дата написания.

3

3. С.В.Римская-Корсакова слушала оперу Глинки «Иван Сусанин» в Москве в 1858 г., как это явствует из писем Николая Андреевича к родителям из Морского корпуса от марта 1858 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

4

4. Римский-Корсаков Воин Андреевич, старший брат композитора, родился 14/V1822 г., умер 4/X1871 г.; контр-адмирал. выдающийся моряк, совершивший ряд дальних морских плаваний (в том числе и путешествие 1852 г. в составе эскадры адмирала Е.В.Путятина совместно с фрегатом «Паллада» в Японию, командуя шхуной «Восток»); реформатор морского образования и воспитания в Морском корпусе, директором которого состоял с 1861 г. по день своей смерти, написал ряд специальных статей, опубликованных в «Морском сборнике» и др. изданиях; обладал значительными музыкальными способностями, хорошо играл на рояле; имел большое влияние на воспитание и формирование взглядов и характера брата.

5

5. «Лекции популярной астрономии, читанные с высочайшего разрешения публично в Морском кадетском корпусе капитан-лейтенантом С.И.Зеленым с 25 ноября 1843 года по 16 марта 1844 года» —СПб., 1844.

6

6. Вероятнее, что А.П.Римский-Корсаков с сыном приехал в Петербург в августе, так как 20 августа был приемный экзамен для поступления в Морской корпус. См.: «Выписка на кадета Н.А.Римского-Корсакова» из книги для поступающих в Морской корпус; в графе «Когда представлен» значится: «20 августа 1856 г.» (ЦГАВМФ, фонд Морского кадетского корпуса, д. № 8850, л. 27). В письме к родителям от 5 октября 1861 г. Николай Андреевич писал: «Проходя по Конюшенному мосту, я видел перестроенный дом графини Зубовой и вспомнил август месяц 1856 г., когда мы в нем жили с папа… А ведь с тех пор прошло пять лет и полтора месяца» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

7

7. В первом и всех последующих изданиях «Летописи» здесь имелась пометка: «Написано в 1876 г.» В подлиннике такой фразы здесь нет. Точная дата написания главы, а именно «30 августа 76 г.», выставлена автором вверху первой страницы рукописи, перед началом повествования. РимскийКорсаков повсюду в «Летописи» точно отмечает год, месяц и число, когда была написана каждая часть текста; эти указания он дает либо перед началом изложения (в меньшинстве случаев), либо по окончании его. В настоящем издании датировка написания отдельных частей «Летописи» вынесена в примечания.

8

1. В автографе справа над первой строкой текста сделана пометка «11 апреля 1887 г.» —дата написания.

2. Головин Павел Николаевич (1826–1862), капитан 2-го ранга, музыкант-любитель, поэт. Общение с П.Н.Головиным и его сестрой Прасковьей Николаевной Новиковой, пианисткой, ученицей Ф.А.Канилле, имело большое значение для развития будущего композитора.

10

3. Оперу Флотова «Индра» Н.А.Римский-Корсаков слушал между 30 августа и 9 сентября, а «Лучию» Доницетти —в первый раз 9 сентября 1857 г. Впечатления от этих первых посещений оперных театров описаны в неопубликованных письмах к родителям от 9 и 15 сентября 1857 г. (Архив Н.АРимского-Корсакова в РНБ).

11

4. Падение с вантбизань-мачты произошло, видимо, 23 июня 1858 г. В письме к родителям Воин Андреевич писал 30 июня: «С Никой неделю тому назад был случай, который поможет ему вылечиться от рассеянности… Он стоял на вантах и до того замечтался, что не держался за них руками. В это время лопнула одна снасть, ванты встряхнуло от сотрясения мачты, и он слетел в воду, да счастье еще, не задел ни за что при падении… Он порядочно испугался, но, к счастью, это не произвело на него такого впечатления, чтобы он потом робел лазать» (Семейный архив Римских-Корсаковых).

Сам же Николай Андреевич сообщил родителям о падении только через месяц: «Свалиться из-под марса —ведь это выше, чем с седьмого этажа», — писал он 23/V1858 г. Отрывок из этого письма цитирован в книге А.Н.Римского-Корсакова «Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество». Вып. 1. С. 57.

5. Еженедельные отчеты родителям о баллах за научные предметы отнюдь этого не подтверждают. Учение как в предшествующие, так и в следующие годы шло вполне удовлетворительно. См. письма к родителям из корпуса (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

13

6. Дополнением к этим строкам могут служить выдержки из писем к родителям 1858 г.: «Я теперь научился хорошо перекладывать ноты из двух в четыре руки и обратно, также из нот для пения ноты для фортепиано. Так я сделал „Увертюру к Роберту-Дьяволу“, „Адский вальс“ оттуда же, дуэт из „Жизни за царя“, последнее трио» (18/V 1858 г.). «Я почти каждое воскресенье занимаюсь переделкой» нот из двух рук в четыре и из нот с пением и ноты для фортепиано. Таким образом польский из «Жизни за паря» я аранжировал для четырех рук и многие другие пьесы(14/ХИ 1858 г.) (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

14

7. Оперу «Иван Сусанин» Глинки Николай Андреевич впервые слышал 17 апреля 1858 г. и свои впечатления описал в письме к родителям от 20 апреля.

15

8. Из письма к родителям от 3/X11859 г.: «Вчера я был в концерте университетском и слышал Вторую симфонию (D-dur) Бетховена и вышел оттуда в восхищении. Это просто чудо что такое!» Лагруа в этом концерте, видимо, не участвовала, так как Н.А.Римский-Корсаков упоминает в том же письме об участии певицы Неведомской (ария Бетховева) (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

16

9. По письмам Н.А.Римского-Корсакова к родителям не удалось точно установить, когда он впервые слушал «Руслана и Людмилу». В письме от 23/11 1861 г. сообщается только: «Вероятно, я уже вам писал, что мне удалось нынче посмотреть также „Руслана и Людмилу“, которая шла, впрочеМ, прескверно». Вторично Римский-Корсаков слышал эту оперу 14/X1861 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ)

10. Знакомство с Федором Андреевичем Канилле произошло, очевидно, по рекомендации Прасковьи Николаевны Новиковой (сестры П.Н.Головина), которая была его ученицей. Первое свидание Николая Андреевича с Ф.А.Канилле состоялось 6 сентября 1859 г. «Сегодня у Прасковьи Николаевны был учитель, г-н Канилле, который считается первым пианистом в С.-Петербурге и которого брат хочет взять вместо прежнего. Он слушал мою игру и похвалил; сам играл и, правда, превосходно». — писал Римский-Корсаков родителям. Первый урок состоялся 20 сентября 1859 г. (см. его письма от 6 и 20 сентября 1859 в РНБ).

Канилле Федор Андреевич (1836–1900) — выдающийся пианист и педагог. Учился у Петербургского пианиста Н.И.Морейского. Первое концертное выступление его состоялось в 1850 г., когда ему, по сведениям, сообщенным в рецензии «СПб. ведомостей», было всего тринадцать лет. С 1861 г. Ф.А.Канилле состоял преподавателем по классу фортепьяно в

Придворной певческой капелле. Был близок с М.А.Балакиревым и другими членами его кружка, ввел в этот кружок молодого Н.А.Римского-Корсакова, выдающееся дарование которого было очевидным для Канилле. Дружественные отношения между учеником и учителем сохранились до самой смерти Федора Андреевича.

Ф.А.Канилле принадлежит переложение для ф-но в 4 руки симфонической поэмы М.А.Балакирева «Русь». Николай Андреевич посвятил своему учителю Первую симфонию e(es)-moll, соч. 1, а также романс «Встань, сойди! Давно денница» (соч. 8, № 4).

Ф.А.Канилле дважды выступал в концертах Бесплатной музыкальной школы: 6/V 1864 г. он исполнял «Концертштюк» Р.Шумана, а 22/1865 г. — 2-й концерт Ф.Листа. В отзыве о втором выступлении Ц.А.Кюи писал: «Исполнял этот концерт г. Канилле и исполнял прекрасно; не говоря уже об отчетливости, верности и силе, самый смысл сочинения, к роду которого мы еще мало привыкли, был передан очень верно. Самый выбор пьесы обличает в г. Канилле не только отличного пианиста, но и исполнителя, готового служить современному искусству» («С.-Петербургские ведомости», 1865, № 100).

О ФА.Канилле см. рецензии в «СПб. ведомостях» за 1850 г. № 18; 1852 г. № 45; 1864 г. № 60; 1865 г. № 100, а также письма Н.А.Римского-Корсакова к родителям из Морского корпуса от 6 и

20/X и 3/X1859 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

18

11. Год здесь должен быть исправлен на 1860. См. письмо Н.А.Римского-Корсакова к родителям от 15/X 1860 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

19

12. В письме к В.В.Ястребцеву от 17 августа 1906 г. Н.А.Римский-Корсаков сообщает запись этой пьесы: «В Романсе идет дело о Венеции. Находясь теперь в ней (через45-46 лет), мне захотелось возобновить в памяти этот вздор и написать Вам». См.: «Русская музыкальная газета», 1909, также Полное собрание сочинений Н.А.Римского-Корсакова М.: Музгиз, 1946. Т. 45, предисловие. С. X–X.

13. Знакомство Николая Андреевича с М.А.Балакиревым состоялось в воскресенье 26 ноября 1861 г. См. письмо к родителям от 29/X1861 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

21

1. Здесь на полях автографа рукой Римского-Корсакова сделана надпись: «Знакомство с Балакиревым и его кружком. Симфония. Отплытие за границу» (последние три слова зачеркнуты) (1861–1862). Рядом помечена дата написания —«31 янв. 93».

2. По-видимому, встреча с М.П.Мусоргским состоялась не во время первого посещения Римским-Корсаковым М.А.Балакирева, так как в письме к родителям от 29/X1861 г., упоминая о Ц.А.Кюи, Николай Андреевич ничего не говорит о М.П.Мусоргском (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

23

3. Здесь на полях дата: «2 февраля».

4. Это чтение произвело на Н.А.Римского-Корсакова глубокое впечатление. Находясь в 1863 г. в дальнем плавании, он пишет М.А.Балакиреву: «Все это плаванье я постоянно читал; прочел, между прочим, Илиаду и Одиссею; ах, как это хорошо! Читая Одиссею, я, между прочим, вспомнил одно воскресенье, когда я утром был у Вас и был Стасов; читалась Одиссея и, как я помню, пребывание Одиссея у Калипсо и прибытие к Феакийцам» (см. письмо Н.А.Римского-Корсакова к М.А.Балакиреву от 27–28 сентября 1863 г. // «Музыкальный современник», 1916, № 6, с. 71).

5. Для характеристики этой стадии отношений между М.А.Балакиревым и Н.А.Римским-Корсаковым см. их переписку («Музыкальный современник», 1915 и 1916 гг.).

6. Здесь выставлена дата: «2 февраля».

7. Здесь Римский-Корсаков допустил неточность; он приехал в Тихвин после 18/111, так как, согласно записи в календаре С.В.Римской-Корсаковой, А.П.Римский-Корсаков скончался 19 марта 1862 г. (Семейный архив Римских-Корсаковых).

8. Командир клипера «Алмаз» капитан-лейтенант П.А.Зеленой (1835–1909) в дальнейшем получил отрицательную характеристику на страницах «Летописи». В 1882 г. он оставил военно-морскую службу и, перейдя на гражданскую, в 1885 г. был назначен градоначальником Одессы.

29

9. В конце главы помечена дата написания: «3 февраля».

30

1. Скерцо «Bamberg» или «Первое скерцо» фа-мажор (а в издании В.Бесселя просто «Скерцо для оркестра»), посвященное М.Р.Бамберг, ставшей впоследствии женой Ц.А.Кюи, на писано на темы, образованные из букв, входящих в фамилии Bamberg и Cesar Cui означающих названия нот. Скерцо исполнялось в первый раз 14/X1859 г. в концерте Русского музыкального общества под управлением А.Г.Рубинштейна.

31

2. М.П.Мусоргский вышел в отставку 5 июля 1858 г.

3. Римский-Корсаков ошибочно приписывает М.А.Балакиреву «полутатарское» происхождение; по документальным данным, род Балакиревых чисто русский.

4. Наличие у брата М.П.Мусоргского двух имен —Филарет и Евгений —объясняется существовавшим кое-где на Руси суеверным обычаем. «Первое имя —настоящее, данное при крещении; вторым, позже придуманным именем, называли данное лицо на практике чаще, чем настоящим. Предполагается, что двумя именами можно „обмануть смерть“. Придет она, например, по душу Филарета (официальные имена почитаются ей в точности известными), ан, оказывается, нет Филарета, а вместо него —Евгений. Смерть, будучи в своей сфере добросовестной законницей, отступится от Евгения, как ненаходящегося в очередном списке подлежащих к отправлению на тот свет. Пока в небесной и подземной канцеляриях разъяснят недоразумение — будет выиграно время. Таким образом, фиктивное имя способствует долголетию. К Филарету Мусоргскому этот обычай был применен тем определеннее, что оба старших брата Мусоргские (Алексеи) не имели фиктивных имен и оба умерли в раннем детстве. В этом обстоятельстве усмотрели причинную связь и предостережение судьбы касательно будущих детей. У Модеста Петровича Мусоргского, кажется, однако, второго имени не было» (В.Г.Каратыгин. Родословная М.П.Мусоргского по мужской и женской линиям // «Музыкальный современник», 1917, № 5–6).

5. Здесь на полях автографа поставлена дата: «7 февраля», а также сделана пометка: «Об интеллигентн. в последн. годы в училище».

6. В автографе окончание фамилии зачеркнуто, но на основании писем обоих братьев к родителям —Воина Андреевича из Ревеля за 1859 г. и Николая Андреевича за осень того же года из Морского корпуса —инициалы Л.П.Д. легко расшифровываются: это Любовь Петровна Дингельштет, дочь инженерного полковника, служившего в Свеаборге и умершего в 40-х годах. В 1859 г. Л.П.Дингельштет было 17–18 лет (см. письма В.А.Римского-Корсакова от 25 и 28 августа 1859 г. и письма Н.АРимского-Корсакова к родителям за осень 1859 г., Семейный архив Римских-Корсаковых, а также упоминавшуюся выше статью А.Н.Римского-Корсакова «Тихвинский затворник, его предки и семья. Детские и юношеские годы Н.А.Римского-Корсакова»).

7. Здесь в автографе помечена дата написания: «8 февраля 1893 г.»

37

1. Здесь Римский-Корсаков допустил неточность. Первая стоянка в Киле продолжалась от двух до трех недель (См. «Переписка М.А.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова». «Музыкальный современник», 1915, № 1, с. 133, а также письмо Николая Андреевича к матери от 7/X1862 г. в его архиве в РНБ).

2. В Киле Римский-Корсаков слушал оперы: «Фра-Диаволо» Обера и «Лукрецию Борджиа» Доницетти (см. его письмо к М.А.Балакиреву от 7/X1862 г. из Киля // «Музыкальный современник», 1915, № 2, с. 90), а в Лондоне —«Торжество любви» В.В.Уоллеса —«новую английскую оперу, довольно гадкую» (см. письмо Римского-Корсакова к М.А.Балакиреву от 13/25 декабря 1862 г. из Гринайта) и «Рюи Блаз» «какого-то Говарда Гловера, гадость ужасная» (см. письмо Н.А.РимскогоКорсакова к М.А.Балакиреву от 20/1 1863 г. из Гринайта // «Музыкальный современник», 1915, № 2, с. 90, и к матери от 27/1 1863 г. оттуда же. Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

3. См.: «Переписка М.А.Балакирева и Н.А.РимскогоКорсакова» // «Музыкальный современник», 1915, № 1, с. 126–135 и 1916, № 6, с. 56–80.

4. Здесь на полях рукописи помечено: «(11 февр.) возвращение в Россию».

5. Уход из Гринайта, по окончании перевооружения, состоялся 16/1863 г. (см. письмо Н.А.Римского-Корсакоиа к матери от 14/1863 г. из Гринайта в его архиве в РЫБ)

6. Состав эскадры адмирала С.С.Лесовского указан здесь неточно. В нее входили фрегаты «Александр Невский», «Пересеет» и «Ослябя», корветы «Варяг» и «Витязь» и клипер «Алмаз». Названный в «Летописи» клипер «Жемчуг» в составе эскадры не находился; его название оказалось связанным в памяти Н.А.Римского-Корсакова с «Алмазом», очевидно, потому, что оба эти клипера должны были в первой половине 1863 г. крейсировать вдоль берегов Балтийского моря.

7. «Ночь в Мадриде» М.И.Глинки Римский-Корсаков слушал, видимо, в воскресенье 14/V1863 г.; 15/V1он провел в Петербурге и вечером вернулся в Кронштадт.

8. Из Кронштадта «Алмаз» вторично ушел в плавание 18/V1863 г. и прибыл в Киль 21/V, откуда вновь ушел 25/V1863 г. (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к матери от 13 и 20 июля и 26 сентября 1863 г. — Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РНБ).

9. Здесь в тексте рукописи сделана пометка: «(14 февр.)» — дата написания.

10. Данное Римским-Корсаковым описание картины Гольфстрима приведено в книге Д.О.Светского и Т.Н.Кладо «Занимательная метеорология» (2-е изд., 1934. С. 258–259).

47

11. Здесь в рукописи сделана пометка карандашом: «28 февраля» —дата написания. «Алмаз» прибыл в Нью-Йорк 29/X 1863 г. См.: «Переписка М.Л.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова» («Музыкальный современник», 1916, № 6, с. 70).

12. Поездка на Ниагару продолжалась с 10 по 15 октября 1863 г. См. письма Н.АРимского-Корсакова к матери от 26–28/X 1863 г. (Архив Н.АРимского-Корсакова в РНБ).

13. Здесь на полях рукописи пометка: «Томсон. Опера. Война. Инд. песня».

14. Кроме названных опер, Н.А.Римский-Корсаков слушал в Нью-Йорке «Риголетто» Верди и «Дон-Жуана» Моцарта (см. письмо Н.А.Римского-Корсакова к матери от 22/X1863 г. из Александрии в его архиве в РНБ).

15. Здесь в рукописи сделана пометка карандашом: «(5 марта)» —дата написания.

16. Поездка на водопад «Тижуко» состоялась 1 /V, а воерождение на гору Корковадо —4/X 1864 г. (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к матери от 5/Vи 5/X 1864 г. в его архиве в РНБ).

17. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Птицы, мухи, бабочки. Петрополис».

18. Уход из Рио-де-Жанейро состоялся 9/V, а возвращение для ремонта в доке —17/V11864 г. (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к матери от 13/Vи 17/V1864 г. в его архиве в РНБ).

19. Здесь помечены дата и место написания «8 марта —Илья-Гранде».

20. Уход из Рио-де-Жанейро (окончательный) состоялся 24/X, а прибытие в Кадикс —18/X1864 г.; следовательно, по исчислению самого Николая Андреевича в письме к матери, плавание продолжалось 56 дней (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к матери от 12/Хи 18/X1864 г. в его архиве в РНБ).

21. Здесь в рукописи помечена дата написания: «9 марта». Уйдя из Кадикса 22/X1864 г., «Алмаз» в Гибралтар не заходил, а заходил туда позже, уже на обратном пути в Россию, 20/V 1865 г.

В Порт-Магон «Алмаз» прибыл 26/Хи ушел 28/ХИ, а утром 29/Хвошел в бухту Вилла-Франки (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к матери от 27 и 31 /X1864 г. в его архиве в РНБ).

22. Тулон Н.А.Римский-Корсаков посетил 25/1, Геную —30/1 и Специю —19/111 1865 г. (см. его письма к матери от 4/и 21/111 1865 г. в его архиве в РНБ).

23. Римский-Корсаков был произведен в мичманы приказом от 30 июня 1864 г.

24. После захода в Лиссабон (28/V) «Алмаз» прибыл в Плимут 5/V 1865 г.; следовательно, в Норвегии он был в мае 1865 г. (см. письмо Н.А.Римского-Корсакова к матери от 7/V 1865 г. в его архиве в РНБ).

25. «Алмаз» прибыл в Кронштадт 21 мая 1865 г.

26. Для характеристики интересов Римского-Корсакова, его состояния в период дальнего плавания большое значение имеют первые его 35 писем к М.А.Балакиреву. Отзвуки горьких временами переживаний, связанных с отношением к музыке и морской службе со стороны близких людей, можно найти в обширной неизданной переписке Николая Андреевича с матерью и братом. Переписка с матерью частично ис пользована А.Н.Римским-Корсаковым в его работе «Н.Л.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество». Вып., гл. «Испытание морем».

27. Здесь помечена дата написания: «14 марта 1893 г.».

64

1. Открытие Бесплатной музыкальной школы состоялось 18/1862 г.

2. Опера Серова «Юдифь» впервые была поставлена 16/V 1863 г.

3. Концерты Филармонического общества под управлением Вагнера состоялись в феврале 1863 г.

67

4. А.П.Бородин познакомился с М.А.Балакиревым осенью 1862 г. в Петербурге, в доме известного профессора-медика С.П.Боткина.

5. А.П.Бородин родился 31/X 1833 г.

6. Здесь после текста проставлена дата написания «16 марта».

7. Трио к скерцо сочинено в октябре 1865 г.

8. Газету «С.-Петербургские ведомости», с 4 января 1729 г. издававшуюся Академией наук, в 1863 г. возглавил В.Ф.Корш, придавший ей прогрессивное направление.

9. Скерцо B-dur Мусоргского было исполнено в концерте Русского музыкального общества под управлением А.Г.Рубинштейна 11/1 1860 г., а хор из «Эдипа» под управлением К.Н.Лядова в Мариинском театре 6/V 1861 г.

10. С 1/X1863 г. по 26/V 1867 г. М.П.Мусоргский служил в Инженерном департаменте, а с 1 /X1868 г. был зачислен на службу в Лесной департамент.

11. В записке, составленной в 1881 г. для В.В.Стасова (работавшего тогда над биографией М.П.Мусоргского), А.П.Бородин так рассказывает о начале своего знакомства с М.П.: «Первая моя встреча с Модестом Петровичем Мусоргским была в 1856 году (кажется, осенью в сентябре или октябре) <…> был в то время совсем мальчонком, очень изящным, точно нарисованным офицериком: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волоса приглажены, припомажены, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами несколько вычурными. Некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он садился за фортепиано и, вскидывая кокетливо ручками, играл весьма сладко, грациозно отрывки из „Троватора“, „Травиаты“ и т. д., а кругом его жужжали хором „charmant, delceux!“ и проч». (см.: «А.П.Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи». СПб., 1889. С. 13, а также «Письма А.П.Бородина». Вып. V. М.-Л., 1950. С. 297).

12. Статья Ц.А.Кюи была напечатана в «С.-Петербургских ведомостях», 1865, № 340. Потом была перепечатана в сборнике «Ц.Кюи. Музыкально-критические статьи», Пг., 1918. Т. С. 339, и вошла в книгу «Ц.А.Кюи. Избранные статьи», Л.: Музгиз, 1952. С. 66.

13. Здесь в автографе стоит дата написания: «Ялта, 22 июня 1893. Н.Р.-К.»

14. Ср. с отчетом Ц.А.Кюи в «С.-Петербургских ведомостях», 1866, № 82. «Искажение симфонии было полное, характер ее извращен, прелестная музыка обезображена» и т. д.

15. Эта тема была прислана Н.А.Римским-Корсаковым М.А.Балакиреву в письме из Гревзенда от 25 ноября 1862 г., повидимому, по просьбе Балакирева (см.: «Переписка М.АБалакирева и Н.АРимского-Корсакова» // «Музыкальный современник», 1915, № 2, п. X, с. 97). Впоследствии Римский-Корсаков включил эту тему в свой «Сборник русских народных песен», изданный в 1877 г.

16. Неоконченная опера М.П.Мусоргского «Саламбо» сочинялась с конца 1863 до начала 1866 г. См.: В.Каратыгин. Перечень сочинений М.П.Мусоргского // «Музыкальный современник», 1916/17, № 5–6.

17. «Увертюра на русские темы» сочинялась в июне-июле 1866 г. На автографе партитуры значится: «9 июня 1866 г. Питер» и «10 июля 1866 г. Питер». Учебное же плавание происходило в июле-августе 1866 г.

18. Здесь на полях рукописи сделаны пометки: «1866-67» и карандашом «NB Прага». Летом 1866 г. М.А.Балакирев действительно выезжал в Прагу в связи с предполагавшейся постановкой там «Руслана и Людмилы» Глинки, но вернулся изза событий австро-прусской войны. Вторично, также в связи с постановкой глинкинской оперы он был в Праге с конца декабря 1866 г. до начала февраля 1867 г.

19. Первой темой фортепианной фантазии М.А.Балакирева «Исламей» послужил наигрыш кабардинской пляски «исламей», сходной с лезгинкой; вторая тема —лирическая татарская песня, услышанная Балакиревым в Москве от артиста Большого театра К.Н. де-Лазари (по сцене —Константинова), с которым он познакомился у П.И.Чайковского.

20. «Danse macabre» («Пляска смерти») — парафразы для фортепиано с оркестром ФЛиста, сочинены в 1849 г. В России в первый раз исполнялась профессором Петербургской консерватории А.А.Герке в концерте Русского музыкального общества 3/1866 г.; дирижировал А.Г.Рубинштейн.

21. Кроме упоминаемых здесь «Ежедневных упражнений» К.Черни (фортепианные этюды ор. 299), в тот же период Римский-Корсаков играл: «Gradus ad Parnassum» М.Клементи в обработке К.Таузига (изд. П.Юргенсона, Москва); «Taglche Repettonen» Л.Келера (Б.Зенф, Лейпциг); «Taglche Vrtuosenstuden» Л.Келера (изд. П.Юргенсона, Москва); «50 избранных ф-п. этюдов» Крамера в редакции Г.Бюлова (И.Айбл, Мюнхен, 1868). Все эти ноты хранятся в Институте театра и музыки (Архив Н.А.Римского-Корсакова).

22. Об этом произведении Н.А.Римского-Корсакова Ц.А.Кюи писал: «Увертюра эта —произведение милое, стройное, хотя по степени оригинальности и силы уступает несколько прошлогодней симфонии… Инструментована она прекрасно: талант г. Корсакова к инструментовке, видимо, развивается; в его инструментовке много очень значительных эффектов». См. его «Музыкальные заметки» в «С.-Петербургских ведомостях», 1866, № 339. Позднее (весной 1880 г.) эта Увертюра была переработана Римским-Корсаковым и издана М.П.Беляевым как ор. 28.

23. Здесь Н.А.Римский-Корсаков неточен: на автограф ном листочке, с перечислением сочиненного за годы 1862, 1865 и 1866, первым романсом назван не сохранившийся «В крови горит» (март 1865 г.), романс же «Щекою к щеке ты моей приложись» отнесен к ноябрю 1865 г. (изд. М.Бернарда: разрешен цензурою к печати 13/V 1866 г.).

87

1. Н.АРимский-Корсаков ошибся в дате первого представления «Рогнеды» Серова, которое состоялось 27/X 1865 г.

2. Ср. отзыв Ц.А.Кюи —«С.-Петербургские ведомости», 1865, № 292. Перепечатан в сборнике «Ц.Кюи. Музыкальнокритические статьи». Пг., 1918. Т. 1. С. 298.

3. Время первого посещения Н.А.Римским-Корсаковым Л.И.Шестаковой и знакомство с С.И.Зотовой должно быть отнесено на год назад. Эти встречи могли состояться в январе или в начале февраля 1866 г., так как «Восточный» романс сочинен в феврале этого года именно под впечатлением пения С.И.Зотовой.

На упомянутом выше (см. прим. 26 к гл. V) автографном листочке романсы, здесь названные, отнесены: «Восточный» —к февралю, «Колыбельная песня» —к марту и «Из слез моих» —к апрелю 1866 г.

4. Здесь на полях сделана зачеркнутая потом пометка: «Подробности о концерте проверить». Ср. статью В.В.Стасова «Славянский концерт г. Балакирева» («С.-Петербургские ведомости», 1867, № 130), перепечатанную в Собрании сочинений В.Стасова. СПб., 1894. Т., стб. 217 и сл. и в Избранных сочинениях: В 3 т. Изд. «Искусство», 1952. Т. С. 171 и след.

91

5. Хор «Поражение Сенахериба» Мусоргский сочинил в 1867 г., а материалы своей оперы «Саламбо» использовал в хоре «Иисус Навин», написанном в 1874–1875 гг.

6. Романс «Ночь» сочинен Мусоргским в апреле, а «Калистрат» —в мае 1864 г.

7. Здесь помечена дата написания: «24 июня 1893 г. Ялта». Тут же на полях стоит пометка: «Ле-то 1867 г.»

Первая мысль о «Садко» как сюжете для музыкального произведения принадлежала В.В.Стасову (см.: «Переписка М.А.Балакирева с В.В.Стасовым» —письмо от 13/И 1861 г.). Далее Балакирев передал эту мысль М.П.Мусоргскому, а от него уже она стала известной Римскому-Корсакову. Найденная в бумагах В.В.Стасова программа «Садко» написана его рукою и только кое-где исправлена рукою Н.А.Римского-Корсакова. Ср.: Влад. Каренин. Предисловие к переписке Н.АРимскогоКорсакова с В.В.Стасовым // «Русская мысль», 1910, кн Vt с. 166–167.

8. Личное знакомство членов балакиревского кружка П.И.Чайковским скорее следует отнести к весне 1868 г. Ср.: М.Чайковский. Жизнь П.И.Чайковского. Москва-Лейпциг Изд. П.Юргенсона. 1900. Т. С. 288 и далее «Переписка М.А.Балакирева с П.И.Чайковским», с предисловием и примечаниями С.М.Ляпунова. СПб.-М.: Ю.Г.Циммерман, б.г. С. 1-f «Дни и годы П.И.Чайковского». Музгиз, 1940. С. 54.

95

9. В концерте Русского музыкального общества 11/Ц 1867 г. под управлением А.Г.Рубинштейна были исполнены Andante и Скерцо из первой симфонии П.И.Чайковского.

10. Мстинский мост сгорел в ночь с 17 на 18 октября 1869 г. К 15/11 1870 г. регулярное движение поездов было восстановлено. Таким образом, поездка в Москву, если опираться в ее датировке на этот факт, должна быть отнесена к декабрю-январю 1869–1870 гг. Ср.: Н.Д.Кашкин. Статья о русской музыке и музыкантах. Музгиз, 1953. С. 25 (и прим. 27 к ней) и 37.

11. О Н.НЛодыженском см.: В.Каратыгин. Н.Н.Лодыженский и «Временник разряда истории музыки Института истории искусств» («De musca». Вып. 1. Л., 1925) — В.Каратыгин. «Реквием любви» Н.Н.Лодыженского. С. 91 и сл. // «Музыкальный современник», 1915/16, кн. 7.

12. Здесь на полях стоит пометка: «Ле-то 1867 г.»

13. 13 июля 1867 г. Н.А.Римский-Корсаков вернулся из деревни (Тервайоки), где провел у родных три недели. Гам он сочинил большую часть «Садко»; черновая же запись сочиненного была сделана лишь по возвращении в Петербург. Назначение в плавание прервало эту работу, поэтому «Садко» был закончен лишь по возвращении из плавания. В письме к М.П.Мусоргскому от 8 октября 1867 г. Н.А.Римский-Корсаков писал. «„Садко“ окончен 30 сентября и уж отдан в переплет. Скажу вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь… Вам, Модест, великое спасибо за идею, которую вы мне подали у Кюи, накануне отъезда Мальвины [Рафаиловны] в Минск. Еще раз вам спасибо. Теперь я поотдохну, ибо башка маленько умаялась при усиленном напряжении… Милий решительно доволен Садкой и не нашелся сделать никаких замечаний» (см.: «М.П.Мусоргский. Письма и документы». Музгиз, 1932. С. 461–462). Интересно сравнить письма Римского-Корсакона к Мусоргскому с его же письмами к Балакиреву («Музыкальный современник», 1916, № 7, с. 92–94).

14. Здесь в автографе стоит дата написания: «Рива 19 июня 1906 г.», а на полях помечено «1867-68 г.»

Указанные здесь восемь романсов были сочинены не в 1867 г., а в 1866 г. На упомянутом выше автографном листочке (см. прим. 23 к гл. V) указаны следующие даты сочинения некоторых из них:

«На северном голом утесе» («Ель и пальма»)апрель, 1866 г.

«Южная ночь», «Ночевала тучка» и «На холмах Грузии» —май, «Что в имени тебе моем» —июнь, «Ты скоро меня позабудешь» — июль.

Дата цензурного разрешения на печатных экземплярах этих романсов —1 сентября 1866 г.

15. Имеется в виду хор девушек из неоконченной волшебно-комической оперы А.С.Даргомыжского «Рогдана».

102

1. Концерты Русского музыкального общества под управлением М.А.Балакирева в сезоне 1867/68 г. состоялись 1/X, 26/X, 9/X, 9/X; под управлением Г.Берлиоза —16/X, 25/X, 2/X, 16/X, 13/1 и 27/1.

2. «Фантазия на сербские темы» (соч. 6) впервые была исполнена в концерте Русского музыкального общества 26/X 1867 г. под управлением М.А.Балакирева.

3. После первого исполнения «Сербской фантазии» А.Н.Серов дал этому произведению очень высокую оценку: «'По свежести и яркости колорита, по мастерской во всех отношениях оркестровке и разработке сербских народных мелодий эта „Фантазия“ свидетельствует о громадном таланте в Молодом, только что начинающем композиторе… Кто так невероятно-блистательно начинает, как г. Римский-Корсаков, от того мы в праве ожидать чрезвычайно многого». По поводу Первого исполнения симфонической картины «Садко» (9 декабря 1867 г.) Серов писал: «Что тут в звуках оркестра бездн не только общеславянского, но истинно русского, что уникальная „палитра“ автора искрится своеобразным, самобытным богатством, это —несомненно». После второго исполнения того же произведения (16 ноября 1869 г.) Серов снова вы ступил в печати: «Я не нахожу пределов своим похвалам когда вижу артиста-творца, которому я вполне симпатизирую Но мой энтузиазм непомерно возрастает еще от того, что стиль музыки молодого автора вполне русский стиль, несмотря на самые неслыханные оркестровые комбинации» (См? А.Н.Серов. Критические статьи. СПб., 1895. Т. V. С. 1835 2026). Первым симфоническим произведением РимскогоКорсакова, исполненным в Москве, была «Сербская фантазия» (исп. 16 декабря 1867 г.). Чрезвычайно сочувственную статью о ней П.И.Чайковский закончил следующими пророческими словами: «Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что пред ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства» (П.И.Чайковский. Музыкальные фельетоны и заметки. М., 1898. С. 4; эта статья вошла в издание: П.И.Чайковский: Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. М.: Музгиз, 1953. С. 25).

4. Вероятно, Римский-Корсаков имел здесь в виду ужин, организованный дирекцией Русского музыкального общества 11 декабря 1867 г. по случаю дня рождения Берлиоза. Перед отъездом на родину (1/1868 г.) Берлиоз присутствовал также на обеде, устроенном в его честь Д.В.Стасовым (см.: «Переписка М.А.Балакирева с В.В.Стасовым». Т. 1. С. 246).

5. Репетиция эта состоялась 24/1868 г. Подробнее о ней см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. М., 1928. С. 139–142.

107

6. «Светик Савишна» и «Гопак» Мусоргского датированы летом 1866 г.; прочие названные здесь произведения сочинены в 1867 г.

7. Зарождение мысли об «Игоре» и первые наброски к нему А.П.Бородина относятся к несколько более позднему времени. В своей статье о Бородине В.В.Стасов пишет: «Он [А.П.Бородин] продолжал атаковать меня требованиями сюжета для оперы. Он говорил, что „оперу ему теперь больше бы хотелось сочинять, чем симфонию“. Я сделал новое усилие

И, под впечатлениям долгих разговоров с ним на музыкальном нашем собрании у Л.И.Шестаковой, 19 апреля 1869 года, в ту же ночь придумал сюжет оперы, взятый мною из „Слова о полку Игореве“. Мне казалось, что тут заключаются все задачи, какие потребны для таланта и художественной натуры Бородина: широкие эпические мотивы, национальность, разнообразнейшие характеры, страстность, драматизм, Восток в многочисленных его проявлениях. К раннему утру 20 апреля весь сценариум, очень подробный, был написан… Я немедленно отправил свою работу и свои объяснения Бородину. В тот же день он писал мне: „…Мне этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам? Не знаю. Волков бояться, в лес не ходить. Попробую“. Итак, 20 апреля 1869 г. была решена судьба онеры Бородина» (см.: «А.П.Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи». СПб., 1889. С. 35–36.)

109

8. Романс «Спящая княжна», написанный Бородиным на собственные слова, сочинен им в 1867 г. и посвящен Н.А.Римскому-Корсакову. который впоследствии его инструментовал.

9. Ср.: «Переписка М.АБалакирева и Н.А.Римского-Корсакова» («Музыкальный современник», 1916, № 7, с. 87–93). Из этих писем видно, что сочинение allegro си-минор относится к началу 1867 г. Поэтому упоминание об allegro и его неудачной судьбе должно бы быть приурочено ко времени, описанному в предшествующей главе (1866–1867). В списке сочинений Н.А.Римского-Корсакова, составленном им в 1871 г. для Л.И.Шестаковой, об этом allegro, отнесенном к 1866 г., сказано: «Сочинено и после уничтожено Аллегро 2 симфонии» (ПД, архив Стасовых).

10. Описываемое здесь распределение дня А.П.Бородина относится к более позднему времени —примерно к началу 70-х.

11. См.: Н.Н.Римская-Корсакова. Мои воспоминания о А.С.Даргомыжском // «Русская молва», 1913, № 53.

113

12. В архиве Н.АРимского-Корсакова хранится либретто «Псковитянки», написанное В.Крестовским. Наряду с собственными рифмованными стихами последнего либреттист совершенно переделал действие в лесу, куда он ввел в виде отшельницы Веру Шелогу. Ольга узнает из ее рассказа тайну своего рождения. Матута во время нападения на богомольцев убивает Веру. Сцена эта у Крестовского неимоверно растянута и мелодраматична. К сотрудничеству по либретто «Псковитянки» некоторое отношение имел П.И.Чайковский. В Письме к нему от 29/1 1869 г. («Советская музыка», сб. 3-й. Музгиз, 1945. С. 122, п. № 2) Римский-Корсаков пишет: «Либретто Крестовского, за которое Вам еще раз спасибо, мне очен1 пригодилось, хотя я и не совершенно придерживаюсь его» Из письма Николая Андреевича к М.П.Мусоргскому от 9/\ 1871 г. видно, что он намеревался заимствовать оттуда текст хора девушек в лесу. В ответ на это письмо Мусоргский прислал Римскому-Корсакову свой текст: «Ах ты, дубрава, дубравушка», взятый из псковской песни. В дальнейшей обработке либретто принимал участие также В.В.Стасов. См. его письмо к Римскому-Корсакову от 11/Х1869 г. («Русская мысль». 1910, кн. V, с. 171–173). Мусоргским подыскан текст и для другого хора —«Из-под холмика, под зеленого». Тексты обоих хоров, написанные Мусоргским, находятся в Архиве Римского-Корсакова в РНБ, причем второй включен в письмо от 27/111 1871 г. следующего содержания: «Друг Корсинька, вот Вам текст для бабусек, чествующих Ваньку: по моему уразумению, лучше, если они станут величать царя в самом конце —ибо недаром он грозный» (см.: «М.П.Мусоргский. Письма и документы». С. 187–190 и 467–468).

13. Сборник «Арабские мелодии», записанные в Алжире Франческо Сальвадор-Даниэлем. Париж. Costalla, 1867 (см.: Г.Д.Фармер. Музыкальный комиссар Парижской Коммуны — Франческо Сальвадор-Даниэль / Пер. В.М.Беляева // «Советская музыка», 1933, № 2, с. 50–61. Ср. также: «Музыкальный современник», 1916, № 1, с. 85, прим. 2).

14. Первая часть датирована «9 янв. 1868 г. — 16 янв. 1668 г. г. Питер», четвертая —«20 февр. 1868 г.»

15. Партитура марша Ф.Шуберта a-moll в оркестровке Н.А.Римского-Корсакова не обнаружена. Хранящийся в фондах ПД в Москве автограф партитуры Военного марша Ф.Шуберта в инструментовке Римского-Корсакова для духового оркестра не соответствует маршу, упоминаемому Римеким-Корсаковым. ни по тональности (D-dur-Es-df), ни по времени оркестровки (1888), ни по самому составу оркестра.

16. Здесь на полях рукописи имеется пометка: «Ле-то 1868 г.»

17. На рукописи второй части стоят даты —«8 июня 22 июня 1868 г., Петроград»; на рукописи третьей —«4 авг. — 24 авг. 1868 г., Питер».

119

18. Здесь, как и во всех предыдущих изданиях, выпущен следующий кусок текста: «Происходило гражданское бракосочетание гражданской жены Ник. Ник. с его братом Ив. Ник.; причем первый, заливаясь слезами, благословлял сей брак и собственноручно носил тюфяки… Не ввиду ли этого венчания и супружеского обмена он проводил перед тем весь июнь месяц в темной комнатке с завешенными окнами у Николы Трунилы?..»

120

1. Здесь на полях рукописи пометка: «1868-69 г.»

121

2. В письме к жене от 3/X 1869 г. А.П.Бородин пишет: «Музикусов я также ублаготворил первым нумером „Игоря“, где сон Ярославны вышел прелестен» (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. 1928. С. 151). Таким образом, упоминанием в данном месте о новых отрывках для «Князя Игоря» Н.А.Римский-Корсаков значительно опережает события.

3. Упоминаемые Римским-Корсаковым романсы сочинены осенью 1868 г.

123

4. Первый номер «Детской» М.П.Мусоргского —«Дитя с няней» —датирован 26/V 1868 г., следующие четыре относятся к 1870 г., остальные —к 1872 г.

124

5. Первое представление «Лоэнгрина» Р.Вагнера в Мариинском театре состоялось 4/X 1868 г.

6. Статья Ц.А.Кюи «Лоэнгрин, музыкальная драма Р.Вагнера» была опубликована в «С.-Петербургских ведомостях» № 278 за 1868 г.

7. В сезоне 1868/69 г. состоялось десять концертов Русского музыкального общества. Из них концертами 23/X, 30/X, 4/1, 18/1, 1/, 22/И, 10/, 17/и 26/V дирижировал М. А. Балакирев.

127

В бумагах Н.А.Римского-Корсакова (в его архиве в РНБ) сохранилось его собственноручное заявление от 18/X1868 г. на имя командира 8-го флотского экипажа, в котором он просит исходатайствовать ему разрешение дирижировать оркестром при исполнении своих произведений, т. к. «Санкт-Петербургское Русское музыкальное общество изъявило ему на это свое особенное желание». Резолюция морского министра Н.К.Краббе на этом прошении гласит: «Государю императору не благоугодно, чтобы гг. офицеры вообще являлись публично участниками в исполнении как в концертах, так равно и театральных представлениях».

8. Увертюра к «Нюренбергским мастерам пения» Р.Вагнера была исполнена под управлением М.А.Балакирева в концерте 22/1869 г. Ср. отзыв об исполнении этого произведения А.П.Бородина, данный им в своей рецензии «Концерт Бесплатной музыкальной школы. — Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й)», опубликованной в «С.-Петербургских ведомостях» № 78 за 1869 г. Рецензия Бородина была перепечатана В.В.Стасовым («А.П.Бородин, его жизнь, переписка и музыкальные статьи». С. 311), опубликована в V выпуске «Писем А.П.Бородина» (М.-Л.: Музгиз, 1950. С. 282–293) и вошла в сб.: «А.П.Бородин. Музыкально-критические статьи» под ред. Вл. Протопопова (Музгиз, 1951. С. 45–62).

9. См. статью А.Н.Серова «Наши музыкальные дела», опубликованную в газете «Голос» № 119 за 1869 г. Фраза, приведенная Н.А.Римским-Корсаковым по памяти, была сказана Серовым в той же статье, но по поводу исполнения Героической симфонии Бетховена и Реквиема Моцарта под управлением Балакирева.

10. См. последнюю фразу статьи В.В.Стасова «Славянский концерт г. Балакирева» («С.-Петербургские ведомости», 1867, № 130. Также собрание сочинений В.В.Стасова. СПб., 1894. Т., стб. 217–219). Он пишет: «Кончим наши заметки желанием: дай Бог, чтоб наши славянские гости никогда не забыли сегодняшнего концерта, дай Бог, чтоб они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и уменья есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов».

11. В письме к жене от 16/1 1870 г. А.П.Бородин, упоминая о вторичном исполнении этого хора в концерте Славянского комитета 15/1 1870 г., говорит, что на этот раз эффект был слабее, «хотя Корсиньку и вызвали два раза, но менее единодушно» (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. С. 183).

131

12. Музыкальный памфлет «Классик» сочинен М.П.Мусоргским в конце 1867 или в начале 1868 г. Издан в 1870 г. фирмой М.Бернарда.

132

13. Первое представление оперы Э.Ф.Направника «Нижегородцы» на сцене Мариинского театра состоялось 27/X 1868 г.

14. К.Н.Лядов умер 7/X1871 г.

15. См.: «С.-Петербургские ведомости» от 3/1 1869 г. Эта статья перепечатана в книге: Н.А.Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки. СПб., 1911. С. 3–15 и широко цитирована в работе Т.Ливановой «Критическая деятельность русских композиторов-классиков». М.: Музгиз, 1950. С. 82 и след.

135

16. Первое представление оперы Ц.А.Кюи «Ратклиф» состоялось 14/11 1869 г. в Мариинском театре.

17. См.: «С.-Петербургские ведомости» № 52 от 21 /1869 г. Статья перепечатана в книге: Н.А.Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки (с. 15–46) и в значительных выдержках цитируется Т.Ливановой в указ. работе, с. 86 и след. — см. прим. 15.

18. «О ней [любовной сцене] мы не задумаемся сказать, что такого любовного дуэта не бывало никогда ни в какой опере», — писал Н.А.Римский-Корсаков в своей рецензии.

19. Неточно. Концерт Бесплатной музыкальной школы под управлением М.А.Балакирева с Первой симфонией Шумана и Реквиемом Моцарта состоялся еще в предыдущем сезоне, а именно 18/111 1868 г. Последний концерт Бесплатной музыкальной школы под управлением М.А.Балакирева в сезоне 1868/69 г., 9/V 1869 г., включал в программу: увертюру «Леонора № 3» Бетховена, «Пляску смерти» Листа (исп. Г.Г.Кросс), «Te Deum» Берлиоза. Последний же концерт Русского музыкального общества под управлением М.А.Балакирева был 26/V 1869 г.

139

20. В образе музы Евтерпы М.П.Мусоргский вывел в своем «Райке» вел. кн. Елену Павловну, возглавлявшую Русское музыкальное общество в качестве президента.

21. Здесь в конце абзаца обозначены место и дата написания: «Rva. 24 июня 1906. Н.Р.-К.», а на полях сделана пометка: «Ле-то 1869 г.»

141

22. О своем пребывании летом 1869 г. в Тервайоки Н.А.Римский-Корсаков писал М.А.Балакиреву: «Напишу вам очень немного, потому что все еще глаза не позволяют, а постараюсь только сообщить кой-что о себе… Начал понемногу работать, конечно только еще не буду несколько времени писать. Все думаю о дуэте Ольги с Тучею [из „Псковитянки“], и, кажется, он теперь у меня выйдет совсем как следует; для конца его последней половины беру тему [приведена первая фраза протяжной народной песни „Уж ты поле мое, поле чистое“ из Сборника М.Балакирева 1866 г.]. Тональности ужасно вкус но подогнал; надеюсь, что в голосах выйдет красиво и вообще очень нолифонично, форма тоже кажется недурна, а со слова ми надеюсь справиться. Придумывается еще женский хорин Вероятно, буду продолжать оперу. Жду возможности начать все это изображать на бумаге. Занимаюсь также ломаньем пальцев над этюдами Черни; есть польза, которую сам вижу много гуляю и купаюсь» («Переписка М.А.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова» // «Музыкальный современник» 1916, № 7, с. 98).

23. В рукописи против этой фразы сделана на полях пометка: «Программа», но сама программа пяти концертов не выписана. Она приводится в очерке В.В.Стасова «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы» (СПб., 1887), переизданном в собрании сочинений В.В.Стасова. СПб., 1906. Т. V. С. 397–399.

24. Ср. письмо А.П.Бородина от 16/X1869 г.: «„Садко“, в новой редакции, где исправлены многие промахи оркестровки и усовершенствованы прежние эффекты, — прелесть. Публика приняла пьесу восторженно, и Корсиньку вызвали —три раза» («Письма А.П.Бородина». Вып. С. 168).

25. Из переписки Н.А.Римского-Корсакова с П.И.Чайковским ясно, что последний также принимал участие в организации издания в фирме П.Юргенсона партитуры «Садко». Римский-Корсаков писал П.И.Чайковскому 29/1 1869 г.: «В настоящее время партитура уехала в Москву, но до печатания необходимо ее мне возвратить для пересмотра и выправки, там есть довольно много ошибок, ибо я писал ее прямо набело, даже без набросков. Когда она будет исправлена, то тотчас же ее пришлю вместе с 4-ручным переложением. Корректура все-таки должна быть присылаема ко мне: в случае каких-либо недоразумений при печатании самое лучшее, если Юргенсон будет обращаться к вам. А вам большое спасибо за ваше участие в этом деле» (см.: «Советская музыка», третий сборник статей. Музгиз, 1945. С. 122–123).

26. Подробнее об этом см.: А.Н.Римский-Корсаков. «Борис Годунов» М.П.Мусоргского // «Музыкальный современ ник», 1917, № 5–6, с. 108–167.

27. Сочинение коллективной оперы-балета «Млада» по предложению С.А.Гедеонова относится к зиме 1871/72 г. Таким образом, своим упоминанием об этой работе применительно к 1869 г. Н.А.Римский-Корсаков забегает значительно вперед. От постановки «Млады» руководство имп. театров вынуждено было отказаться из-за ее сложности и предстоящих чрезмерно больших затрат. Заготовленные композиторами материалы для «Млады» были использованы ими в других произведениях: Бородиным — для «Игоря», Римским-Корсаковым —для его собственной оперы-балета «Млада», а также для «Майской ночи», «Снегурочки» и струнного квартета, Мусоргским —для «Бориса Годунова» и «Сорочинской ярмарки», Кюи —для «Анджело». В качестве отдельных самостоятельных произведений впоследствии были изданы: «Финал» Бородина (в инструментовке Римского-Корсакова), «Ночь на Лысой горе» (в обработке Римского-Корсакова) и «Марш» Мусоргского, все первое действие «Млады» Кюи (см.: «А.П.Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи». СПб., 1889. С. 38–41, а также: «М.П.Мусоргский. Письма и документы». 1932. С. 211–213, 216, 499–503).

28. В Архиве Н.А.Римского-Корсакова сохранилось вступление к третьему действию «Млады» в фортепианном изложении. По музыке оно имеет некоторые общие черты с будущими операми —«Майской ночью» (Панночка) и «Снегурочкой» (блуждающие огни).

29. Здесь на полях рукописи пометка: «Ле-то 1870 г.»

30. Здесь же сделана пометка: «Rva sul lago dGarda, 14 июля 1906 г. Н.Р.-К.»

150

1. Здесь на полях рукописи проставлена дата: «Ле-то 1871 г.»

2. Далее в рукописи следовал абзац, выпущенный во всех предыдущих изданиях: «К тому времени семейные бури Лодыженского окончились. Он вступил в церковный брак с своей гражданской женой. В это ле-то у них родился сын Воин, и крестным папенькой был я».

152

3. Здесь в рукописи сделана пометка: «Rva, 15 июля [1906 г.]». В партитуре «Псковитянки», хранящейся в Центральной музыкальной библиотеке Государственных академических театров в С.-Петербурге, есть следующие данные о сроках оркестровки оперы: Вступление (лл. 9-22) — оркестровано 8 января 1872 г

Действие (лл. 23-100) — сцена 1, оркестровка окончена 3 июня 1871 г.; сцена 2 (песня «По малину, по смородину») оркестрована 24 февраля 1871 г.; сцена 3 (сказка про царевну Ладу), оркестрована 12 октября 1870 г.; сцена 4 (песня Тучи) оркестрована 25 февраля 1871 г.; сцена 5 (дуэт Ольги и Тучи) оркестрована 8 февраля 1871 г.; сцена 6 (Токмаков и Матута) оркестровка окончена 2 июня 1871 г.

Действие (сцена веча) (лл. 101–144), оркестровано от июля по 21 июля 1871 г.

Действие. Картина 1 (лл. 3-84). Вступление и сцена 1, оркестрованы 19 августа 1871 г.; сцена 2, автограф Н.Н.Пургольд (Р.-К); сцена 3, оркестрована 10 августа 1871 г.; картина 2 (лл. 35–65), оркестрована 2 сентября 1871 г.

Действие V (лл. 66-160). Вступление, автограф Н.Н.Пургольд (Р.-К). Картина 1, оркестрована 9/X 1871 г. Картина 2, оркестрована 3/X 1871 г. Заключительный хор, оркестрован октября 1871 г.

153

4. Симфоническая картина «Садко» была исполнена в концерте Русского музыкального общества 13/1871 г. под управлением Э.Ф.Направника.

154

5. В письме к матери (без даты, но с ее карандашной пометкой 15 июля 1871 г.) Н.АРимский-Корсаков писал по этому поводу: «Подумав несколько, я пришел к тому, что предложение для меня выгодно во многих отношениях: во-первых, в денежном, во-вторых, в том, что я буду занят делом, которое мне нравится и к которому я наиболее способен, в-третьих, это будет для меня хорошей практикой, в дирижерском деле в особенности, и, наконец, в том, что является возможность поставить себя окончательно на музыкальном поприще и развязаться со службою, которую продолжать долгое время не считаю делом вполне честным и благовидным. После всех сих соображений я дал консерватории согласие» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

6. А.Ф.Казбирюк окончил консерваторию в 1875 г. Отрывки из его экзаменационной кантаты исполнялись на публичном акте 26/V 1875 г. В «Музыкальном листке» № 25 за 1874–1875 гг. помещена весьма хвалебная рецензия об этих отрывках. В ней говорится также о Н.А.Римском-Корсакове: «Оба сочинения во всяком случае доказывают, что г. РимскийКорсаков ведет свой класс рационально и фактически оправдал возложенные на него надежды, представив двух подобных учеников (второй —Сычев), и что приглашение его в профессора консерватории была счастливая мысль г. Азанчевского».

156

1. Квартира № 4 в доме № 11 по ул. Пантелеймоновской.

2. О том, как расценивал это совместное житье М.П.Мусоргский, можно судить по сделанной им краткой надписи на своей фотографической карточке, подаренной Н.А.РимскомуКорсакову: «Про наше совместное житье-бытье да будет добром помянуто, другу Мусоргский» (хранится в архиве Н.А.Римского-Корсакова в НИТИМ в С.-Петербурге). О взаимной пользе совместной жизни для творчества обоих композиторов писал и Бородин в письме к Е.С.Бородиной от 24–25 октября 1871 г.: «…Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершенствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонии, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее» (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. М. 1927–1928. С. 313).

3. В.А.Римский-Корсаков скончался 4/X1871 г. Николай Андреевич прибыл в Пизу 12/24 ноября 1871 г. В письме из Пизы, на следующий день по приезде, он писал Н.Н.Пургольд: «Придя в последний день от вас домой, я расстроился так, что себя не помнил, и почти в состоянии лихорадки написал вам, и теперь мне письмо это представляется в какомто тумане, но одно скажу, что не отрекаюсь ни от одного слова из этого письма. На другой день я уехал из Петербурга с крайне болезненным чувством; разумеется, с усталостью и дорожными впечатлениями это чувство до некоторой степени улеглось. Я думаю много о вас всю дорогу… а когда по дорОГе случалось видеть что хорошее, всегда хотелось посмотреть на это вместе» (Семейный архив. Письмо частично опубликовано в работе А.Н.Римского-Корсакова «Н.А.Римский-Корсаков Жизнь и творчество». Вып. С. 102). Римский-Корсаков выехал из Пизы, получив из Рима разрешение на перевоз тела Воина Андреевича по железной дороге, 29 ноября 1871 г.

159

4. Первое представление оперы А.Н.Серова «Вражья сила» состоялось 19/V 1871 г. в Мариинском театре.

5. Первое представление оперы А.С.Даргомыжского «Каменный гость» состоялось 16/11 1872 г. в Мариинском театре. История предварительных переговоров с дирекцией императорских театров об этой постановке и улаживания претензий со стороны наследника А.С.Даргомыжского изложена а письме В.В.Стасова к Н.А.Римскому-Корсакову от 23/V1870 г. (см.: «Русская мысль», 1910, кн. V, с. 177 и след.). См. также письмо М.П.Мусоргского к Н.А.Римскому-Корсакову от 23/ V1870 г. (М.П.Мусоргский. Письма и документы. С. 176–178, и М.П.Мусоргский. Избранные письма. С. 65–67), письма М.А.Балакирева к Н.Г.Рубинштейну («Советская музыка», 1934, № 12, с. 55–56).

161

6. Концерты Бесплатной музыкальной школы состоялись: 20/X, 18/X1871 г., 12/1 и 3/V 1872 г.

7. Концерт М.А.Балакирева в Нижнем Новгороде, неправильно отнесенный Римским-Корсаковым к весне 1872 г., состоялся летом 1870 г. Об этом концерте А.П.Бородин писал жене: «Милий был мне очень рад. Дела его очень плохи: так плохи, что, может быть, нынешний сезон он концертной серии и не даст. Нижний Новгород, по выражению Милия, был для него Седаном» (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. С. 234).

8. Отдаление М.А.Балакирева началось еще весной 1871 г. В письме к Н.А.Римскому-Корсакову от 17/V 1871 г. В.В.Стасов писал: «Нет, это совсем другой человек, передо мной был вчера какой-то гроб, а не прежний, живой, энергичный М.А.» (см.: «Русская мысль», 1910, кн. V, с. 184). Ср. также письмо Бородина к жене от 24–25/X 1871 г. (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. С. 311–313). К истории отчуждения Балакирева от кружка и музыкальной жизни см.: А.Н.Римский-Корсаков. Два Балакирева // «Музыкальная летопись». Сб. Л., 1926), а также его книгу «Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество». Вып., гл. третья —«История одной дружбы».

9. Вслед за этими словами стоит дата написания: «Rva. 25 июля 1906 г. Н.Р.-К.» Здесь же на полях сделана пометка: «Ле-то 1872 г.»

10. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «1872-73 г.» Н.А. и Н.Н.Римские-Корсаковы поселились на Шпалерной улице в д. № 6, где в том же году в меблированных комнатах жил М.П.Мусоргский.

166

11. За полтора месяца (с 1/1 по 15/11) состоялось десять спектаклей.

12. Статьи о «Псковитянке» появились в 1873 г.: в «С.-Петербургских ведомостях» № 9 — статья Ц.А.Кюи (перепечатана в сборнике «Ц.А.Кюи. Избранные статьи». Л., 1952. С. 215) и под псевдонимом М (из Одессы) — «Три русские оперы»; статьи Г.А.Ларош в «Московских ведомостях» (№ 25 и № 28) и в «Русском мире»; анонимная статья в «Петербургском листке» № 5; за подписью В.В. в «Музыкальном листке» (№ 16 и № 17) за 1872–1873 гг.

13. Первое представление сцен из «Бориса Годунова» М.П.Мусоргского состоялось 5/1873 г. в бенефис Г.П.Кондратьева. Поставлены были не две, а три сцены: две польские и сцена в корчме. См. статью Ц.А.Кюи «Три картины из забракованной водевильным комитетом оперы Мусоргского „Борис Годунов“. Нечто о будущем русской оперы» в «С.-Петербургских ведомостях» № 40; перепечатана в сборнике «Ц.А.Кюи. Избранные статьи». С. 225.

169

14. Начало предварительных работ над «Хованщиной» Мусоргского относится к половине 1872 г. «Песня раскольницы Марфы» вышла из печати в ноябре 1873 г. (см. «Музыкальный листок», 1873–1874 гг., № 6, Объявления).

15. Приказ о назначении Н.А.Римского-Корсакова инспектором музыкантских хоров морского ведомства, датированный 8/V 1873 г., напечатан в официальном отделе «Морского сборника» № 6 за 1873 г. Инспекторская деятельность Н.А.Римского-Корсакова может быть прослежена по «Кронштадтскому вестнику» 70-80-х гг.

16. Здесь сделана пометка: «Ялта 20 июня 93», а на полях: «Ле-то 1873 г.»

17. Об этих занятиях, затянувшихся, по-видимому, Не сколько долее, чем об этом пишет Н.А.Римский-Корсаков А.П.Бородин писал Л.И.Кармалиной 15/V 1875 г.: «Корсинька возится с Бесплатною школой, пишет всякие контрапункты, учится и учит всяким хитростям музыкальным. Пишет курс инструментовки — феноменальный, котором}' подобия нет и никогда не было» («Письма А.П.Бородина». Вып. М. Музгиз, 1936. С. 89). До Великой Отечественной войны в Семейном архиве Римских-Корсаковых хранилась оставшаяся от этого периода изучения духовых инструментов толстая (свыше ста листов) переплетенная тетрадь большого формата, сплошь исписанная Римским-Корсаковым. Судя по характеру почерка, записи относились к началу 70-х гг., а частью и к несколько более позднему времени. Тетрадь, называвшаяся «Введение в инструментовку», была начата с обоих концов и содержала подробное изложение основ музыкальной акустики, чередовавшееся с очерками, посвященными отдельным деревянным и медным инструментам, с тщательно выполненными рисунками самих инструментов, описаниями, таблицами и проч. Переданная для временного хранения в библиотеку Ленинградской консерватории в связи с докладом Г.М.Римского-Корсакова на кафедре инструментовки, тетрадь эта и во время войны оставалась в архиве консерватории, но до настоящего времени не разыскана. Схематическое содержание этого сочинения изложено во выпуске «Воспоминаний» В.В.Ястребцева (Пг., 1917. С. 182–188).'

173

18. Римские-Корсаковы поселились в д. № 25, кв. 9.

19. Здесь на полях автографа пометка: «Оркестровый класс в консерватории».

20. По отчету Русского музыкального общества и консерватории за 1875/76 учебный год, классом оркестровой игры уже руководил К.Ю.Давыдов.

21. М.И.Глинка умер 3 февраля 1857 г.

177

1. Здесь на полях рукописи: «NB. Программа».

2. Кроме названных здесь произведений, в программ) входили: «Арагонская хота» Глинки, «Финская фантазия» и три посмертных хора из волшебно-комической оперы «Рогдана» Даргомыжского. Третий из них, инструментованный Н.А.Римским-Корсаковым, исполнялся в первый раз. Кроме этих произведений, были исполнены романсы Даргомыжского, Чайковского, Балакирева, Соловьева и ария из оперы О.И.Дютша «Кроатка».

179

3. Письмо это не сохранилось. Ответ на него РимскогоКорсакова напечатан в его переписке с М.А.Балакиревым (см.: «Музыкальный современник», 1916, № 1, с. 83).

4. Это утверждение не относится к Ц.А.Кюи. В его статье Третьей симфонии посвящены крайне сочувственные строки: «В целом симфония —произведение капитальное, лучшее из симфонических произведений г. Корсакова; это —плод зрелой мысли, счастливого вдохновения, сильного таланта в соединении с солидным и глубоким знанием техника» (см.: «С.-Петербургские ведомости», 1874, № 52, «Музыкальные заметки». Статья вошла в книгу: «Ц.А.Кюи. Избранные статьи». С. 242).

181

5. Постановка «Бориса Годунова» состоялась 27 января.

6. Как видно из дальнейшего (гл. XV, с. 247), Н.А.Римский-Корсаков имел здесь в виду подробный сценарий, не считая, очевидно, за таковой тот эскиз, который хранится среди рукописей М.П.Мусоргского в отделе рукописей РНБ и опубликован в статье В.Г.Каратыгина «О Сорочинской ярмарке» // «Музыкальный современник», 1917, № 5–6, с. 68.

7. Здесь на полях рукописи: «NB?»

8. Это утверждение не вполне точно. За период 1874–1882 гг. «Борис Годунов» М.П.Мусоргского совсем не давался только в 1881 г.; окончательно же снят с репертуара в 1882 г. Правда, в отдельные годы (1875, 1876, 1878, 1879) число представлений оперы снизилось до одного-двух (см. сб.: «Мусоргский». М.: Музсектор, 1930. С. 237–238. Перечень представлений оперы «Борис Годунов» М.П.Мусоргского).

9. Ганс фон-Бюлов концертировал как пианист в Петербурге в первой половине марта 1874 г. (см. отчеты А.Фаминцына о его концертах в «Музыкальном листке» за 1873–1874 гг., № 19).

10. Конкурс был объявлен в 1873 г. Партитуры нужно было представить к первому августа 1875 г. Присуждение премий состоялось в октябре 1875 г. Либретто оперы «Кузнец Вакула» было написано Я.П.Полонским для А.Н.Серова, но ком позитор скончался, не успев приступить к сочинению музыки В память Серова и был объявлен Русским музыкальным обществом конкурс на сочинение оперы на это либретто. Были представлены пять опер. Хотя партитура оперы Чайковского и была переписана чужой рукой, но принадлежность произведения именно ему стала заранее известна благодаря тому, что латинский девиз на рукописи «Ars longa, vta brevs» был написан характерным почерком самого Чайковского, хорошо известным некоторым членам конкурсной комиссии (см.: М.И.Чайковский. Жизнь П.И.Чайковского. Т. 1. С. 436 и след.; см. также письмо Н.А.Римского-Корсакова к П.И.Чайковскому по поводу оперы «Кузнец Вакула». «Советская музыка», третий сборник статей, 1945, с. 126–127).

187

11. Здесь в тексте помечены дата и место написания: «22 июля 1893 г. Ялта», а на полях следующего абзаца указано: «Ле-то 1874 г.»

188

12. О пребывании в г. Николаеве Н.А.Римский-Корсаков писал 26 июля 1874 г. В.В.Стасову: «Я каждый день два и два с половиной часа занимаюсь с военным оркестром и ужасно доволен, ибо практика бесподобная, которая мне и во сне не снилась. Оркеструю много для военного оркестра и немедленно же слушаю свои работы в исполнении. Между прочим сделал марш h-moll (в четыре руки) Шуберта и „Марокский марш“ — Мейера; „Славься“ —для двух оркестров медного и смешанного» (См.: «Русская мысль», 1910, кн. V, с. 169).

13. Здесь на полях рукописи пометка: «1874–1875 г.»

14. В письме Н.А.Римского-Корсакова к П.И.Чайковскому от 1/X 1875 г. читаем: «Приехав в Петербург с дачи и перебирая ноты, я нашел первую часть квартета, которую считал даже пропавшею. Взглянув на нее, мне захотелось всю ее пересочинить, и я сделал это в два дня, а это побудило меня написать новый финал, что я и сделал, а затем Andante, что тоже немедленно исполнил; было у меня набросано также скерио для этого квартета, я его также на днях переделаю и тогда квартет будет готов. Сочинение этого квартета составляет отступление от той программы моих действий, которую я вам сообщал, но я утешаюсь тем, что квартет есть сам по себе отличное упражнение» (см.: «Советская музыка», третий сбор* ник статей, 1945, с. 127).

15. Квартет Н.А.Римского-Корсакова (фа-мажор) впервые был исполнен в третьем камерном собрании Русского музыкального общества 11 /Х1875 г. (Отзывы о квартете см. в «Музыкальном листке» за 1875–1876 гг., № 11, с. 173).

16. Избрание Римского-Корсакова директором Бесплатной музыкальной школы состоялось не осенью, а весною 1874 г. (см. «Музыкальный листок» от 12 мая 1874 г.).

193

17. Из оратории Баха «Страсти по Матфею» исполнялись следующие номера: ария «Скорбит душа», исп. М.Д.Каменская; ария «О, сжалься, мой господь», исп. М.Д.Каменская; ария «За нас умрет наш искупитель», исп. Косецкая; заключительный хор «Мой боже, сладко спи».

18. См. рецензию А.Фаминцына в «Музыкальном листке», 1874–1875 гг., № 16, Петербургская хроника.

195

19. Это письмо не обнаружено.

20. В афише концерта, состоявшегося 27/X 1874 г. в Кронштадте, указано, что все вещи, кроме молитвы из оперы «Фенелла», исполнялись в аранжировке Н.А.Римского-Корсакова.

21. Отчеты об этом концерте см. в статье Ц.А.Кюи («С.-Петербургские ведомости», 1874, № 303), а также в сочувственной рецензии за подписью «В», где целиком приводится программа концерта («Музыкальный листок» № 4 за 1874–1875 гг.).

22. Исполнение «Антара» под управлением автора состоялось в концерте Русского музыкального общества 10 января 1876 г.

23. Здесь указаны место и дата написания: «Ялта 23 июля 1893, Н.Р.-К», а на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1875 г.»

24. Тетрадь, составленная из отдельных листов в 190 страниц альбомного формата, содержит «контрапунктические упражнения» Римского-Корсакова. Большая часть их приходится на весну и ле-то 1875 г. Подробная датировка и обозначение мест дают возможность восстановить почти повседневную работу композитора за весны 1873, 1874 и в особенности 1875 г.

25. «6 фуг для фортепиано» ор. 17. СПб., Бессель.

26. Вероятно, Н.А.Римский-Корсаков говорит здесь об ор. 13 — «Два трехголосных женских хора» на слова М.Лермонтова, изданных А.Битнером (М.П.Беляевым) и помеченных 1875 г., а также о двух четырехголосных хорах (№ 1 и № 2) из ор. 16, также датированных 1875 г. и изданных В.Бесселем в следующем году.

203

1. Здесь на полях сделана пометка: «1875-76 г.»

2. Из дальнейшего видно, что Римский-Корсаков имеет здесь в виду свой сборник «6 хоров без сопровождения» ор. 16, напечатанный у В.Бесселя, и «4 вариации и фугетта на тему русской песни „Надоели ночи“ для четырехголосного женского хора», ор. 14, помеченные 1875 г., позднее изданные у А.Битнера и переизданные М.П.Беляевым.

205

3. Эти пьесы: 1) «Вальс» (до-диез-мажор), «Романс» (ля-бемоль-мажор) и «Фуга» (до-диез-минор), ор. 15, изд. В.Бесселя и 2) «6 фуг для фортепиано», ор. 17, изд. В.Бесселя.

206

4. Слова, взятые в кавычки, представляют собой цитату из обращения Михайлы Тучи к Ольге («Пришел к тебе в пер вой, да и в последний») в опере «Псковитянка» (первая картина первого действия).

207

5. О фугах, написанных за ле-то 1875 г., П.И.Чайковский упоминает в письме к Н.А.Римскому-Корсакову от 10/X 1875 г.: «Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей, все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего „Садко“, что мне хотелось бы прокричать про него целому миру» («Советская музыка», третий сборник статей, 1945, с. 125–126).

6. Здесь на полях рукописи стоит карандашная пометка: «NB программа и время».

209

7. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «NB фамилия». Римский-Корсаков ошибся: в этом концерте участвовала не Е.П.Кадмина, а М.Д.Каменская.

8. Хором из «Бахчисарайского фонтана» Н.А.РимскийКорсаков называет хор Ц.А.Кюи «Татарская песня» («Дарует небо человеку», ор. 4). Кроме произведений, перечисленных в автографе, в программу концерта входили еще романсы Н.А.Римского-Корсакова, М.П.Мусоргского и М.А.Балакирева и пьесы для фортепиано соло. Хор из «Князя Игоря» исполнялся в первый раз.

9. См. рецензию, подписанную буквой «Б», в «Музыкальном листке» за 1875–1876 гг., № 21.

10. Здесь в тексте рукописи на полях стоит пометка: «Лядов и Дютш».

11. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Русский концерт».

12. Здесь на полях рукописи помечено: «Сборник Филиппова».

13. Здесь на полях рукописи пометка: «Сборник русск. песен Р.-К.»

14. Н.А.Римский-Корсаков работал над собственным сборником народных песен (изданным в 1877 г. В.Бесселем) начиная с 1875 г. Предисловие датировано ноябрем 1877 г. По поводу этих работ Римского-Корсакова над русской народной песней М.П.Мусоргский писал ему: «Пребольшое мне утешение ваша задача, друг, передать русским людям и иным русскую песню. — Благословенная, историческая заслуга. Ведь пропасть она бы могла, родная, стеряться вовсе; а когда подумаешь, что умелый русский взялся за такое святое дело, так радуешься и утешение нисходит. Не забудьте, что при участии науки сближение народностей есть аксиома, и взаимное познаванье тоже аксиома. В цивилизованной семье народов голые немыслимы —надо быть одетым. Если каждый принесет ниточку на эту необходимую одежду, спасибо ему; а вы, друг, целый настоящий костюм тащите» (письмо от 15–16 мая 1876 г. См.: «М.П.Мусоргский. Письма и документы». С. 348; «М.П.Мусоргский. Избранные письма». С. 157–158). В.В.Стасов с обычной своей готовностью помогал Н.А.Римскому-Корсакову в собирании материалов для этой работы, как это видно из его письма к композитору от 17 июля 1876 г.: «Господин адмирал, если будете как-нибудь в городе, извольте зайти ко мне в библиотеку; во-первых, я могу отдать вам снова Рыбникова, Якушкина и что еще там у вас было; а во-вторых, и это главное, у меня теперь припасено для вас первое издание Прача (от одного любителя и собирателя библиографических редкостей); в этом издании, необыкновенно редком, есть, говорят, песни, не вошедшие во второе издание, то, что у вас гостит» (см.: «Русская мысль», 1910, кн. V, с. 170).

15. Здесь на полях рукописи пометка: «Солнечный языческий культ».

16. В письме от 17/V1876 г. В.В.Стасов писал Н.А.Римскому-Корсакову: «Балакирев на днях сказал Людмиле [Л.И.Шестаковой]… что с величайшим восхищением и анергией работает над „Тамарой“ и надеется ей скоро все сыграть. Но из нас ровно никого не хочет видеть, а то с ним будут говорить про музыку, чего он ни за что не хочет. Впрочем, обо всем справляется с интересом» («Русская мысль», 1910, кн. V, с. 170).

17. Илья Федорович Тюменев (1855–1927) был первым частным учеником Римского-Корсакова. В дальнейшем он неоднократно предлагал своему учителю сочиненные для него оперные сценарии и либретто на разнообразные сюжеты. Как видно из «Летописи» (см. гл. XXV, XXV и XXV), РимскийКорсаков в двух случаях действительно обратился к сотрудничеству Тюменева в качестве либреттиста. И.Ф.Тюменев оставил после себя рукопись «Отрывки из воспоминаний о Н.А.Римском-Корсакове», в текст которой им полностью внесены многочисленные письма Николая Андреевича. Эта рукопись, так же как и обширные дневники И.Ф.Тюменева и его проекты опер, были переданы его сыном академиком А.И.Тюменевым в Отдел рукописей РНБ. «Воспоминания о Н.А.Римском-Корсакове» напечатаны в книге: «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма». Т. И, М.: Изд. АН СССР, 1953.

18. Здесь стоит пометка: «Ялта 25 июля 1893 г.» — место и дата написания.

19. Извещение об этом конкурсе напечатано в «Музыкальном листке» В.В.Бесселя от 28/V 1876 г., № 22, с. 350–351, причем крайним сроком представления пьес было назначено 15 сентября того же года, а сроком постановления конкурсной комиссии —1/X1876 г.

20. К этому же времени относится, по-видимому, намерение Н.А.Римского-Корсакова писать большую кантату для соло, хора и оркестра под названием «Александр Невский» на текст, заимствованный из стихотворения Л.А.Мея. Сохранившееся в архиве Римского-Корсакова полное либретто этой пьесы, написанное рукой Римского-Корсакова и датированное «2 окт. 1876 г., Питер», сопровождается тщательно разработанным планом (17 номеров с квартетами, дуэтами, трио, ариями и речитативами для сопрано, альта, тенора и баса)Чрезвычайно характерным является для творчества Римского-Корсакова 70-х гг., что номера 1-й и 17-й предполагавшейся кантаты намечались как хоры с двойными фугами.

21. Секстет ля-мажор для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей был послан на конкурс под девизом «Гармония». Рукописные партии с этим девизом хранятся в собрании нот В.Н.Римского-Корсакова. Посмертное издание Секстета под редакцией М.О.Штейнберга вышло в 1912 г. Квинтет си-бемоль-мажор для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота был издан посмертно у М.П.Беляева (Лейпциг, 1911). Автограф партитуры не сохранился.

22. Здесь в тексте проставлено: «26 июля Ялта Н.Р.-К.» —дата и место написания (1893 г.), а на полях сделана пометка: «1876-77 год. Балакирев».

23. Здесь на полях рукописи отмечено: «Редакция партитур Глинки».

24. В общей сложности эта работа продолжалась не менее четырех лет. Предисловие к печатной партитуре «Руслана» датировано 1878 г., издание партитуры «Ивана Сусанина», как видно из даты на титульном листе, относится к 1881 г. В переписке М.АБалакирева и Н.А.Римского-Корсакова можно найти многие строки, посвященные этой работе (см.: «Музыкальный современник», 1916, № 1–3).

227

25. Как известно, издательство «М.П.Беляев, Лейпциг» выпустило к столетию со дня рождения М.И.Глинки новое издание его партитур под редакцией Н.А.Римского-Корсакова и А.К.Глазунова.

26. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Переработка Псковитянки».

27. Здесь в тексте проставлены дата и место написания: «28 июля Ялта» [1893 г.].

28. Материалы для этой песни в плане «Псковитянки» сохранились в архиве Н.А.Римского-Корсакова. Они датированы весной 1877 г.

231

29. В.В.Стасов в письме к П.И.Чайковскому от 27/V 1877 г. сообщает: «По словам Балакирева и Бородина, Римский-Корсаков сочинил теперь очень много превосходных вещей… Римлянин просил меня не настаивать теперь, чтобы он показал мне все эти вещи, и сказал, что очень, очень скоро покажет мне все разом, потому что все-таки еще то и се подправляет» («Русская мыСль», 1909, кн., с. 125).

30. Здесь в тексте проставлена дата написания: «30 июля [1893 г.] Н.Р.-К.»

233

31. Черновик заявления на имя К.К.Кистера сохранился в бумагах Н.А.Римского-Корсакова. В этом заявлении перечисляются главные изменения и дополнения, внесенные в «Псковитянку».

234

1. Автограф (карандашом) партитуры Вариаций для гобоя с духовым оркестром датирован 28 января 1878 г., хранится в собрании Н.Н.Штейнберг. В первый раз Вариации исполнялись в Кронштадте 16 марта 1878 г. солистом унтер-офицером Ранишевским. Впервые напечатаны в 25-м томе Полного собрания сочинений Н.А.Римского-Корсакова (М.-Л.: Музгиз, 1950).

На автографе партитуры Концерта для тромбона с духовым оркестром, до 1941 г. хранившейся в библиотеке Государственной академической капеллы в Ленинграде, имелась дата —1878 г. Концерт исполнен в первый раз в Кронштадте, вместе с Вариациями для гобоя, солистом рядовым Леоновым. Пар титура впервые напечатана в том же 25-м томе Полного собрания сочинений Н.А.Римского-Корсакова.

2. Здесь на полях пометка: «3 концерта Беспл. м. Шк.»

3. Ср. письмо М.А.Балакирева к Н.А.Римскому-Корсакову от 8/X 1876 г., из которого очевидно близкое участие Милия Алексеевича в составлении программ концертов Бесплатной музыкальной школы в сезоне 1876/77 г. В частности, М.А.Балакирев не советовал включать в программу «Манфреда» Шумана, считая, что помещение зала Городской думы не допускает необходимого для некоторых номеров размещения хора и инструментов за кулисами (см.: «Музыкальный современник», 1916, № 1, с. 86). '

4. Второй и третий концерты состоялись в зале Кононова (Мойка, 63).

5. Здесь в тексте стоит дата написания: «1 августа 93 Ялта».

239

6. Вторая симфония А.П.Бородина в первый раз была исполнена под управлением Э.Ф.Направника в концерте Русского музыкального общества 26/1877 г.

7. Здесь в тексте проставлена дата написания: «1 августа 1893», а на полях сделана пометка: «Ле-то 1877».

8. 19/X1871 г. Н.Н.Пургольд писала Н.А.Римскому-Корсакову: «Я прочитала сегодня еще один рассказ Гоголя „Сорочинская ярмарка“. Это тоже хорошо, и даже для оперы, пожалуй, годится, но не для Вас, да и вообще это не то, что, например, „Майская ночь“. Ну, что мне делать, засела она мне в голову так, что ничем ее оттуда не выбьешь…» (Семейный архив Римских-Корсаковых. Письмо частично опубликовано в работе А.Н.Римского-Корсакова «Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество». Вып. С. 103).

9. В этом конкурсе на сочинение хоровых пьес, объявленном дирекцией Петербургского отделения Русского музыкального общества, крайним сроком представления хоровых пьес было назначено 1 октября 1876 г., а сроком присуждения премий —1 ноября того же года (см.: «Музыкальный листок», 9/V 1876 г., № 23, с. 364–366). К числу сочинений РимскогоКорсакова за 1876 г. также относится обстоятельный набросок восьмиголосной фуги на тему русской песни «Слава» для двойного хора в сопровождении оркестра.

10. Н.Я.Афанасьев получил премию за хор на слова К.М.Голицына «Бывало верил я». Сборник из шести премированных хоров вышел из печати весной 1877 г. в издании В.Бесселя.

11. Здесь на полях помечено: «1877-78 год. Муз. вечер. Бесп. Шк.»

12. По-видимому, О.П.Веселовская заведовала также библиотекой Бесплатной музыкальной школы, о чем упоминается в переписке Н.А. и Н.Н.Римских-Корсаковых.

13. Здесь на полях пометка: «Щербачев».

14. «Песни и пляски смерти» М.П.Мусоргского сочинены весной 1875 г. и летом 1877 г., цикл «Без солнца» —летом 1874 г.

15. Здесь на полях пометка: «Стасов».

249

16. О медлительности работы Н.Н.Лодыженского свидетельствует то, что он еще в 1872 г. писал Н.Н.Римской-Корсаковой: «„Русалка“ совсем готова, я придумал заключение, и остается уже не сочинять, а писать да отделывать подробности».

17. Здесь на полях пометка: «Бородин».

18. Ср. автохарактеристику А.П.Бородина в его письмах к Л.И.Кармалиной («Письма А.П.Бородина». Вып. С. 108–109) и к Е.С.Бородиной (там же, вып. V. Музгиз, 1950. С. 70).

19. Здесь на полях пометка: «П.И.Чайковский».

253

20. П.И.Чайковский приезжал в Петербург в сезоне 1875/76 г. дважды: в первый раз —к первому в России исполнению его первого фортепианного концерта (си-бемоль-минор, ор. 23), состоявшемуся 1 ноября 1875 г. в симфоническом собрании Русского музыкального общества; второй раз Чайковский пробыл в Петербурге с 15 по 26 января 1876 г. по случаю первого в Петербурге исполнения его новых произведений —второго струнного квартета (фа-мажор, ор. 22) и третьей симфонии (ре-мажор, ор. 29) в концертах того же Общества, а также для переговоров о постановке его оперы «Кузнец Вакула» на Мариинской сцене (см.: «Дни и годы П.И.Чайковского. Летопись жизни и творчества» / Под ред. В.Яковлева. М. 1940. С. 120 и 123–124; Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. М.П.Юргенсон, 1900. С. 469–470 и 481–482).

21. В 1882 г. Н.А.Римский-Корсаков вновь несколько переинструментовал увертюру и антракты к драме Л.Мея «Псковитянка».

255

1. Здесь на полях рукописи пометка карандашом: «Биограф. Лядова».

2. Здесь на полях рукописи пометка: «Тати-тати».

257

3. Здесь в автографе семь строк, содержащих перечень пьес Н.А.Римского-Корсакова, не вошедших в коллективный сборник «Парафразы», отчеркнуты на полях карандашом и против них поставлено NB.

4. Здесь в рукописи допущена неточность. «Парафразы» были изданы не в 1880 г., а в 1879 г. Еще 11 июня 1879 г. А.П.Бородин преподнес М.А.Балакиреву печатный экземпляр этого коллективного сочинения и 25 июня 1879 г. послал такой же экземпляр в Германию председателю Всеобщего немецкого музыкального союза Карлу Риделю, с которым состоял в переписке. Упоминаемое Н.А.Римским-Корсаковым приветственное письмо Ф.Листа на имя авторов «Парафраз» Датировано 15/Vн. ст. 1879 г. (см.: «А.П.Бородин. Письма». Вып. Музгиз, 1949, пп. 462, 463, 466, 470 и примечания к ним). Один из вариантов «Парафраз» Римского-Корсакова воспроизведен в переписке его с А.К.Лядовым (см.: «Музыкальный современник», 1916, № 7, с. 37).

Наброски и материалы для «Парафраз», не вошедшие в издание, хранятся в архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ.

5. Письмо Ф.Листа о «Парафразах» напечатано в Собрании сочинений В.В.Стасова, т., стб. 501 и в Избранных сочинениях его в трех томах, 1952, т., с. 35 и след.

6. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Парижск. выст. Предполагавшаяся поездка в Париж».

7. По поводу этой истории ср. письмо В.В.Стасова к Н.А.Римскому-Корсакову («Русская мысль», 1910. Кн. V, с. 172 и след. п. от 20/V1878 г.). В.Д.Комарова (Вл. Каренин) в своих примечаниях и предисловии к переписке В.В.Стасова и Н.А.Римского-Корсакова справедливо отмечает, что «в 1878 г. Николай Андреевич относился к упоминаемому инциденту совсем не с тем спокойствием, с каким говорит о нем в „Летописи“». Ср.: Влад. Каренин. Владимир Стасов, очерк его жизни и деятельности. Л.: Мысль, 1927. Ч. И. С. 425; С.Л.Гинзбург. К.Ю.Давыдов. Л.: Музгиз, 1936. С. 151–160.

8. Здесь в тексте помечена дата написания: «9 сент. 1895».

9. Здесь на полях рукописи пометка: «Ле-то 1878 г. Продолжение Майской ночи».

10. Сведения о сочинении в это ле-то увертюры (в партитуре) не совпадают с утверждением В.В.Стасова в письме к А.П.Бородину от 17/V1879 г., где он пишет: «Римлянин дописал партитуру (кроме увертюры) и сдал в дирекцию». В письме к А.П.Бородину, не датированном, но несомненно относящемся к 1879 г., Н.А.Римский-Корсаков писал: «…покончив дела с „Майской ночью“ (увертюру я написал), я тщательно просмотрел ваш № 1…» (ГЦММК). Еще более определенно Римский-Корсаков писал об этом С.Н.Кругликову 12/V1879 г. из Лигова: «Я за все лето написал только увертюру к „Майской ночи“ и это сочинял и писал только одну неделю, а потом в неделю переписывал» (Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РНБ). В подробных данных о времени сочинения «Майской ночи», приведенных В.В.Ястребцевым (см.: «Мои воспоминания о Н.А.Римском-Корсакове». Вып. С. 162–165), дата написания увертюры указана ошибочно.

11. Отзыв Э.Ф.Направника хранится в делах театрального комитета, в Центральной нотной библиотеке Государственных академических театров в С.-Петербурге.

12. Очень сочувственный отзыв К.Ю.Давыдова находится в тех же делах в виде письма в оперный комитет при императорских театрах от 5/V 1879 г. Выдержки из этого письма см. в книге: С.Л.Гинзбург К.Ю.Давыдов. Л.: Музгиз, 19,% С. 90.

13. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Продолжение Тати-тати».

14. Здесь год должен быть исправлен на 1878-й. Из сопоставления различных источников видно, что в 1879 г. «Парафразы» существовали уже в печатном виде (первое издание).

269

15. Первый концерт П.А.Шостаковского состоялся З/ГУ 1879 г. (это было первое выступление Н.А.Римского-Корсакова в Москве в качестве дирижера). В программу концерта входили: увертюра к опере «Псковитянка» Н.АРимского-Корсакова, концерт для фортепиано с оркестром А.Гензельта (солист — П.А.Шостаковский), ария Вани из оперы «Иван Сусанин» М.И.Глинки и ария Фидес из оперы «Пророк» Дж. Мейербера (Д.МЛеонова), «Сербская фантазия» для оркестра Н.А.Римского-Корсакова, песня Марфы-раскольницы из оперы «Хованщина» М.П.Мусоргского (Д.М.Леонова), пьесы для фортепиано соло (П.А.Шостаковский), «Варяжская баллада» из оперы «Рогнеда» А.Н.Серова (Д.М.Леонова), «Фантазия на венгерские темы» для фортепиано с оркестром Ф.Листа (П.А.Шостаковский).

16. Второй концерт, данный от имени Филармонического общества, состоялся 9 апреля 1879 г.

17. Первые исполнения симфонических произведений Н.А.Римского-Корсакова в Москве относятся еще к 1868 г., когда дважды —в симфоническом собрании Русского музыкального общества и в концерте, состоявшемся в Большом театре в пользу голодающих, — была исполнена «Фантазия на сербские темы» (см. рецензию П.И.Чайковского «По поводу Сербской фантазии г. Римского-Корсакова» // «Современная летопись», 1868, № 8: перепечатана в сб. «Музыкальные фельетоны и заметки П.И.Чайковского». М.: П.Юргенсон, 1898. С. 1–4 и в кн. «П.Чайковский. Полное собрание сочинений», т. «Литературные произведения и переписка», М., 1953. С. 25–27) и к 1869 г., когда в концерте Русского музыкального общества была исполнена симфоническая картина «Садко». По поводу последней В.Ф.Одоевский в своем дневнике заметил: «„Садко“ Корсакова — чудная вещь, полная фантазии, оригинально оркестрованная. Если Корсаков не остановится на пути, то будет огромный талант» (см.: «Литературное наследство», кн. 22–24. М., 1935. Дневник В.Ф.Одоевского).

Третья симфония Н.А.Римского-Корсакова, ор. 32, до-мажор, была исполнена в Москве впервые в пятом симфоническом собрании Русского музыкального общества 20/X1874 г. под управлением Н.Г.Рубинштейна. См. отчет П.И.Чайковского в газете «Русские ведомости» 1875, № 2 от 3/1 (перепечатан в сб. «Музыкальные фельетоны и заметки П.И.Чайковского», с. 240–241 и в кн. «П.Чайковский. Полное собрание сочинений», т. «Литературные произведения и переписка». С. 227229).

18. См.: «Русские ведомости», 1875, № 2; «Музыкальные фельетоны и заметки П.И.Чайковского», с. 240; «П.Чайковский. Полное собрание сочинений», т. «Литературные произведения и переписка». С. 228.

19. «Я написал или, лучше сказать, возобновил имевшийся у меня хор на тему и текст „Славы“», — писал Н.А.РимскийКорсаков С.Н.Кругликову 30/1880 г. (РНБ). «Слава», подблюдная песня для хора и оркестра, ор. 21. СПб.: А.Битнер. Год сочинения указан: на партитуре —1880, а на переложении — 1879.

Для сценического представления «Гений России и Истории» Э.Ф.Направником был написан «Торжественный марш», ор. 33. К тому же времени и, видимо, по тому же поводу им написана еще «Торжественная кантата» для хора и оркестра, ор. 34, датированная 19/11 1880 г.

Всего предполагалось 12 номеров. Участие в выполнении коллективной задачи должны были принять: А.Г.Рубинштейн, К.Ю.Давыдов, М.П.Мусоргский, А.П.Бородин, Ц.А.Кюи, П.И.Чайковский, Н.А.Римский-Корсаков, Э.Ф.Направник, Н.Ф.Соловьев, К.П.Галлер и М.М.Иванов.

20. Марш князей в «Младе» имел трио, написанное М.П.Мусоргским на тему Н.А.Римского-Корсакова (тема языческого бракосочетания), использованную Римским-Корсаковым в 1875 г. в Andante его квартета фа-мажор.

21. На автографе партитуры последней части квартета, озаглавленной «В монастыре», значится: «9 сентября 1879 г. Лигово. Переделано 29 сентября. С.-Петербург». Здесь Римский-Корсаков разработал тему, примененную им позднее опере «Садко» для характеристики «Старчища могуч-богатыря». Подлинная партитура и выписанные чужой рукой голоса с авторскими пометками хранятся в Рукописном отделе биб лиотеки С.-Петербургской консерватории. В Архиве Н.А.Римского-Корсакова в РЫБ имеется переложение этой пьесы для фортепиано в четыре руки под названием «В церкви».

22. Ле-то 1879 г. А.П.Бородин провел в селе Давыдове Владимирской губернии.

23. Ср. письмо А.П.Бородина к Н.А.Римскому-Корсакову от 4/V1879 г., начинающееся словами: «Не знаю, как благодарить Вас за хлопоты о моем Игоре» («Письма А.П.Бородина». Вып. С. 66). Ср. также: В.В.Стасов. Н.А.РимскийКорсаков. П., 1890. С. 24; очерк В.В.Стасова издан также в его сб. «Статьи об Н.А.Римском-Корсакове». Музгиз, 1953. С. 7; и письмо Н.А.Римского-Корсакова к А.П.Бородину от 10/VH1879 г. («Русская музыкальная газета», 1909, № 22–23).

24. В Тульской губернии Бородины жили только летом 1881 г.

279

1. В письме к С.Н.Кругликову от 15/X1879 г. Н.А.Римский-Корсаков сообщает: «Сегодня была первая оркестровая (общая) репетиция „Майской ночи“. Надо отдать справедливость —все артисты и Направник стараются и весьма любезны; чем это вызвано —не знаю; опера моя им несколько нравится» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

2. И.Ф.Тюменев в своих «Воспоминаниях о Н.А.РимскомКорсакове» дает подробное описание первого представления «Майской ночи» в Мариинском театре. См.: «Музыкальное наследство». Римский-Корсаков. АН СССР. М., 1954. Т. П. С. 189–193.

281

3. Концерты Бесплатной музыкальной школы состоялись: 13 и 27/X1879 г., 15/1 и 12/11 1880 г.

4. В автографе Римским-Корсаковым ошибочно указана. «8-я симфония»; на самом деле исполнялась шестая симфония Бетховена.

5. Здесь на полях рукописи пометка карандашом: «Поездка на юг».

6. Поездка Д.М.Леоновой и М.П.Мусоргского состоялась не в 1880, а в 1879 г.

7. Упоминаемые Римским-Корсаковым две пьесы для фортепиано М.П.Мусоргского, написанные им под впечатлением природы Южного Крыма, были изданы при жизни автора фирмой М.И.Бернарда; переизданы после смерти автора фирмой П.Юргенсона в числе шести фортепианных пьес Мусоргского и вошли в Полное собрание сочинений М.Мусоргского, т. V. Фортепианные сочинения. М.-Л.: Музгиз, 1939.

О репертуаре М.П.Мусоргского во время его поездки с Д.МЛеоновой см.: «Афиши концертного турне Леоновой и Мусоргского» // Сб. «М.П.Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти. Статьи и материалы». М., 1932. С. 315–321, Приложение 1.

8. Концерт, в котором исполнялись названные сочинения, состоялся 26/V 1880 г. в Большом театре.

9. Первые наброски «Снегурочки» (финальный хор, монолог Мизгиря «На теплом синем море», «Весна красна», заклинания и хор цветов) датированы 27, 28 и 29 февраля 1880 г. Подробнейшие даты сочинения отдельных частей «Снегурочки» содержатся в кн. В.В.Ястребцева «Мои воспоминания о Н.А.Римском-Корсакове». Вып. С. 171–178.

10. Осенью 1880 г. Н.А.Римский-Корсаков вторично обратился к А.Н.Островскому, представив на его суд собственное либретто оперы. В письме к Римскому-Корсакову А.Н.Островский говорит, что «либретто составлено очень хорошо. Я нашел весьма немного стихов, которые, по моему мнению, требуют исправления» («Островский и русские композиторы». М.: Искусство, 1937. С. 179). По поводу этих замечаний А.Н.Островского Николай Андреевич 16/X1880 г. писал С.Н.Кругликову: «Все поправки гак незначительны, что я нахожусь в великом удовольствии: ничего переделывать не придется» (там же, с. 181). В одну из следующих поездок в Москву Римский-Корсаков показывал отрывки из «Снегурочки» А.Н.Островскому. Об отзыве последнего можно судить по письму С.Н.Кругликова к Н.А.Римскому-Корсакову от 30/X1880 г.: «Я заезжал к нему [Островскому] на праздниках, и он за все полчаса, какие я у него просидел, только и говорил, что про Вашу оперу. Вот его подлинные слова: „Музыка Корсако ва к моей Снегурочке удивительна; я ничего не мог никогда себе представить более к ней подходящего и так живо выражающего всю поэзию древнего русского языческого культа и этой сперва снежно-холодной, а потом неудержимо страстной героини сказки“» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

289

11. Первый урок А.К.Глазунова с Римским-Корсаковым состоялся 23/X1879 г. («Переписка М.А.Балакирева и Н.А.Римского-Корсакова» // «Музыкальный современник», 1916, № 2, с. 44–45; В.М.Беляев. Глазунов. Пгю, 1922. Т. 1 С. 30).

12. В дальнейшем изложении Н.А.Римский-Корсаков не возвращается к этой теме.

291

1. В Семейном архиве Римских-Корсаковых хранится рукопись большого стихотворения Н.А.Римского-Корсакова, в котором юмористически описывается переезд в Стелёво и летнее пребывание там.

2. 8 июля написана также третья песня Леля.

293

3. В письме к С.Н.Кругликову от 21/V1880 г. Н.А.Римский-Корсаков писал: «Я всю свою „Сказку“ набросал в партитуре; остается отделать, т. е. добавить там и сям кое-что в tutt. Инструментовал начерно две части своего русского квартета, переделываемого в симфониетту… а сверх того еще что-то написал, — пока не скажу что, а скоро, впрочем, вам проболтаюсь. Большое дело затеял». Римский-Корсаков имеет в вид)' «Снегурочку» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

4. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1880-81.'»

5. Здесь в автографе зачеркнуто интересное продолжение фразы: «из них лирическое сопрано Снегурочки явно отличается от драматического сопрано Купавы, меццо-сопрано Весны от контральта Леля. Теноровая партия царя и баритоновая Мизгиря тоже оказались удобными. Партия Мороза была несколько менее удачна. Хоры, несмотря на трудные задачи, оказались удобоисполнимыми».

6. С.Н.Кругликов в письме к Н.А.Римскому-Корсакову от 30 декабря 1880 г. писал: «Бородин мне рассказывал про „Снегурочку“. Он ею очень доволен и ставит ее гораздо выше

„Майской ночи“, а этим все сказано» (Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РЫБ). Позднее, прослушав «Снегурочку» в постановке на сцене Мариинского театра, А.П.Бородин 16 апреля 1882 г. писал Н.А.Римскому-Корсакову: «В среду мы были с Катею в „Снегурочке“ и оба наслаждались вот по этих пор (показываю рукою на горло). Предсказания ваши, что Кате не понравится „Снегурочка“, — не сбылись. Она редко от чего была в таком восторге, как от красот Снегурки. Знаете ли, что второй раз опера мне понравилась еще больше, чем в первый. Это именно весенняя сказка —со всею красотою, поэзиею весны, всей теплотой, всем благоуханием» (см.: «Письма А.П.Бородина». Вып. С. 219).

297

1. Исполнение «Сказки» под управлением автора состоялось в концерте Русского музыкального общества 10/1 1881 г.

2. По-видимому, Римский-Корсаков допустил здесь ошибку: в сезоне 1880/81 г. не было ни объявлений о концерте П.А.Шостаковского, ни рецензий в газетах. Поэтому третий приезд Н.А.Римского-Корсакова в Москву в связи с Шостаковским следует отнести к 1882 г. (концерт состоялся 16/X1882 г.). Ошибка в комментируемом тексте подтверждается еще и тем, что в XVглаве рассказывается о событиях, относящихся к сезону 1881/82 г., а не 1880/81 г.

299

3. В программу этого концерта входили также фортепианный концерт фа-диез-минор Г.Бронзарта (солист Г.Г.Кросс) и хор Ф.Листа «Слава Кириллу и Мефодию» (исполнялся в России в первый раз).

4. Копия договора Т.И.Филиппова с фирмой «В.Бессель и К°» находится в архиве Стасовых в ПД. В этом договоре поставлена, очевидно, фиктивная сумма вознаграждения — 600 р. Дарственная (14/1881 г.) М.П.Мусоргского на имя Т.И.Филиппова и договор Т.И.Филиппова с В.В.Бесселем (29/X 1886 г.) опубликованы в книге «М.П.Мусоргский. Письма и документы». С. 525–529.

301

5. В письме к С.Н.Кругликову Н.А.Римский-Корсаков сообщал: «В воскресенье (2/1 1881 г.) в Мариинском театре играл Направнику и Кондратьеву (оперному начальству) „Снегурочку“. Направник вел себя хорошо, т. е. относился к вещи так, как будто уже решено оперу эту поставить» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ). Черновик отзыва Э.Ф.Направника о «Снегурочке» хранится в его архиве в НИТИМ. В этом отзыве Э.Ф.Направник писал, что «наивность, безжизненность и несценичность либретто налагает печать и на музыку <…> Сплошные коротенькие двухи даже однотактовые темы <…> неуместная в вокальной и особенно в оперной музыке разработка, состоящая, главным образом, из искусственных гармонических изменений на педали в басу, придают произведению монотонность». Все же Э.Ф.Направник отзывался о «Снегурочке» как о сочинении талантливом и, ввиду отсутствия «хороших и удачных русских оригинальных опер», постановку «Снегурочки» считал желательной.

6. Здесь на полях рукописи помечено: «Ле-то 1881 г.»

7. Н.А.Римский-Корсаков выехал из Петербурга 1 июня и прибыл в Москву 2-го. На вокзале его встретил С.Н.Кругликов и передал приглашение П.И.Бларамберга остановиться у него. Римский-Корсаков пробыл у Бларамберга до часу следующего дня и «сыграл и спел я им [Бларамбергу и Крутикову] всю „Снегурочку“, остались довольны, и удовольствие их, повидимому, росло по мере приближения к концу. Между прочим, очень мне нахваливали хор слепцов, дуэт Снегурочки с Мизгирем в последнем действии, и вообще последнее действие: приятно» (см.: «Музыкальное наследство». Римский-Корсаков. Исследования, материалы, письма. М.: АН СССР, 1954. Т. С. 30 и 33. Избранные письма Н.А.Римского-Корсакова к Н.Н.Римской-Корсаковой. Пп. от 3/Vи от 5/V1881 г.) В Николаев Н.А.Римский-Корсаков приехал 5 июня 1881 г.

8. Концерт состоялся 19/V1881 г. и был повторен 20/V1. О своем пребывании в Николаеве Н.А.Римский-Корсаков подробно писал жене в письмах (см.: «Музыкальное наследство». Т. С. 31–44).

9. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1881-82 г.»

10. Этот концерт Русского музыкального общества состоялся 5/X1881 г.

11. Подробное описание первого представления «Снегурочки» дано И.Ф.Тюменевым в его «Воспоминаниях о Н.А.Римском-Корсакове» (см. «Музыкальное наследство». Т. И. С. 194–196).

12. Этот концерт состоялся 15/1882 г. в зале Дворянского собрания.

13. Венок от И.А.Помазанского был поднесен А.К.Глазунову на генеральной репетиции.

14. О работе Н.А.Римского-Корсакова над сочинениями М.П.Мусоргского см.: «Письма В.В.Стасова и Н.А.РимскогоКорсакова» («Русская мысль», 1910, кн. V, с. 180–181 и 185 и кн. V, с. 113–132).

15. Здесь на полях рукописи стоит дата: «Ле-то 1882 г.»

16. Кроме «Хованщины», летом 1882 г. Н.А.Римский-Корсаков работал и над другими сочинениями М.П.Мусоргского. Об этом он писал С.Н.Кругликову 1/V1882 г.: «Я готовлю к изданию также 6 романсов Мусоргского на слова Толстого, вообще Мусоргский и Мусоргский; мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем, и что я сочинил „Хованщину“ и, пожалуй, даже „Бориса“. А относительно „Хованщины“ тут есть и доля правды» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

313

17. В Архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ сохранилось начало «Анчара» в партитуре, судя по почерку и бумаге, относящееся к 1882 г. Этот документ интересен как свидетельство давнего намерения композитора написать «Анчар» в сопровождении оркестра; это намерение было выполнено РимскимКорсаковым только летом 1906 г. в Риве. Первоначальный эскиз датирован «3/1X 1882 г., Стелёво, окончательная редакция —23/V1897 г.»

18. Н.А. и Н.Н.Римские-Корсаковы выехали в Москву 9/V1882 г. Концерты состоялись 15 и 22 августа.

19. Здесь Римским-Корсаковым допущены некоторые неточности. В первом концерте 15/V1882 г. арию Кончака из «Князя Игоря» исполнял не Ф.И.Стравинский, а М.М.Корякин. Н.СЛавров исполнял не концерт Чайковского, а ре-минорный концерт А.Г.Рубинштейна. См.: «Н.А.Римский-Корсаков. Сборник документов». Музгиз, 1951. С. 104, п. № 6 к Н.А.Губерту; неопубликованное письмо Н.Н.Римской-Корсаковой к своей сестре С.Н.Ахшарумовой от 17/V1882 г. (Семейный архив Римских-Корсаковых). В этом письме Надежда Николаевна сообщает, что на концертах присутствовали А.П.Бородин, Д.В.Стасов с семьей, Н.Н.Лодыженский, К.Н.Вельяминов, Э.Ю.Гольдштейн, а также И.К.Репин, который во время первого концерта зарисовал залу, оркестр, Николая Андреевича за дирижерским пультом и Н.СЛаврова за роялем на эстраде во время исполнения.

20. Об исполнении Первой симфонии А.К.Глазунова во втором концерте 22/V1882 г. на Всероссийской промышленно-художественной выставке подробнее см. в книге В. М.Беляева «Глазунов». Т. С. 53 и след.

317

21. Остаток лета (сентябрь) Н.А.Римский-Корсаков с семьей провел в Таицах у В.Ф.Пургольда. Здесь в тексте проставлены место и дата написания: «Вечаша 14 июня 1905», а на полях в начале следующего абзаца сделана пометка: «1882-83 г.»

В ноябре 1882 г. Н.А.Римский-Корсаков ездил в Москву в третий раз дирижировать в концерте П.А.Шостаковского, состоявшемся 16/X; были исполнены: «Сказка» Н.А.РимскогоКорсакова (в первый раз в Москве), Первая увертюра на греческие темы А.К.Глазунова (в первый раз в Москве) и «Скерцо» П.И.Бларамберга.

22. Этапы работ над оркестровкой «Хованщины» отражены в датах на автографе партитуры (Семейный архив Римских-Корсаковых):

Действие 1-е, оркестровка закончена 30/V1882 г. Стелёво.

Действие 2-е 14/V1882 г. Стелёво.

Действие 3-е 8/V 1882 г. Петербург.

Действие 4-е Не датировано.

Действие 5-е 16/X1881 г.

Последние три страницы второго действия написаны 1/X 1883 г. Одновременно Римский-Корсаков готовил к изданию переложение «Хованщины».

23. В библиотеке С.-Петербургской консерватории хранятся две авторские редакции «Ночи на Лысой горе» —одна в виде оркестровой пьесы (датированной 1867 г.); другая —для двух фортепиано с хором. На последней имеется пометка: «Сорочинская ярмарка, 2-я карт. 1 действия» (см.: «Музыка и Революция», 1926, № 5, с. 11; также «М.П.Мусоргский. Письма и документы». С. 120 и след.).

24. Здесь на полях рукописи сделаны пометки: «Конц. Муз. Общ. в сезоне 1882-83», и несколько ниже —«NB проверить] по программ.».

321

25. На автографе партитуры концерта в конце проставлена дата —«3 января 1883 г. Н.Р.-Корсаков. Питер». Кроме того, в письме к С.Н.Кругликову от 14/1 1883 г. Римский-Корсаков писал: «Я был занят на праздниках тем, что кончал свой концерт и оркестровал его» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

322

1. Назначение М.А.Балакирева управляющим и Н.А.Римского-Корсакова помощником управляющего Придворной певческой капеллой состоялось 3/1883 г.

323

2. Н.А.Римский-Корсаков пробыл в Москве с 8 по 26 мая 1883 г. В письмах к Н.Н.Римской-Корсаковой («Музыкальное наследство. Римский-Корсаков». Т. С. 44–46) он рассказывал о своем посещении Донского монастыря и Троицко-Сергиевской лавры, где слушал монашеское пение и осматривал богатейшую библиотеку, о знакомстве с историком церковной музыки Д.В.Разумовским, о своих занятиях гармонизацией церковных песнопений. Во время своего пребывания в Москве Римский-Корсаков многократно встречался с Бларамбергом и Кругликовым.

3. Упоминаемое Римским-Корсаковым шестиголосное песнопение напечатано под № 1 в «Собрании духовно-музыкальных сочинений и переложений Н.А.Римского-Корсакова» для смешанного хора под редакцией Е.С.Азеева (Изд. «Аккорд», СПб.).

4. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1883 г.»

5. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1883-84».

6. Автор гимна —А.Ф.Львов.

7. В письме к С.Н.Кругликову от 27/X 1883 г. Н.А.Римский-Корсаков писал: «Капелла меня радует: в ней заводится благородный дух; мальчики учатся охотно; всякие постановки в угол, на колени и т. п. почти совершенно исчезли» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

8. Здесь Римским-Корсаковым допущена неточность. Концерт этот состоялся не в сезоне 1883/84 г., как это следует из текста «Летописи», а 14/1 1883 г., т. е. во второй половине предыдущего сезона 1882/83 г.

9. Римский-Корсаков был уволен в связи с упразднением должности инспектора музыкантских хоров 19/Ш 1884 г.

10. Некоторые письма к С.Н.Кругликову ярко характеризуют настроения Н.А.Римского-Корсакова зимой 1883/84 г. «Скажу вам теперь, что я очень занят Капеллой и ничего не пишу, да и не хочется; мне кажется, что я поставил точку, написав „Снегурочку“, а кое-какие романсы, концерты и духовные произведения это только так, некоторые воспоминания < делах давно минувших дней. В настоящее время в голове просто торичеллиева пустота», — писал он 11/X1883 г. «Я ничего не пишу и Обиход давно уже бросил: и так-то уже скучная и сухая работа, а с Балакиревым уж всякая охота пройдет» сообщает он в письме от 14/1 1884 г. (Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РНБ).

332

11. В первый состав домашнего любительского квартета организованного М.П.Беляевым в 1882 г., входили: проф Н.А.Гезехус —первая скрипка, М.Р.Щиглев —вторая скрипка, М.П.Беляев —альт; партию виолончели исполняли сперва Зайцев, затем Никольский. С 1889 г. место первого скрипача в квартете занял доктор медицины А.Ф.Гельбке, Гезехус перешел на вторую скрипку, альтистом по-прежнему оставался Беляев, а Никольского сменил В.В.Эвальд. В таком составе квартет оставался вплоть до самой смерти М.П.Беляева.

12. Учебник гармонии был написан летом и осенью 1834 г. 17/X 1884 г. Н.А.Римский-Корсаков писал С.Н.Кругликову: «Посылаю вам… первый выпуск учебника гармонии, начатого с Лядовым и конченного мною» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

13. На черновой партитуре первой части симфонии отмечено: «Принялся за переделку 29 марта 1884 г. Н.Р.-К.» и «Кончил переделку 5 апреля 1884 г. Н.Р.-Корсаков». На второй части сделана пометка: «Переоркестровка кончена 16 мая 1884 г. Таицы. Н.Р.-Корсаков».

14. Здесь на полях рукописи указана дата: «Ле-то 1884 г.»

15. В библиотеке Государственной академической капеллы до 1941 г. хранились еще несколько переложений для уменьшенного состава ученического оркестра капеллы: 1) Антракт ко второму действию. Антракт к пятому действию и Марш Черномора из оперы Глинки «Руслан и Людмила», 2) Серенада А.К.Глазунова, 3) Симфония соль-минор Моцарта, 4) «Ночь в Мадриде» М.И.Глинки. От последнего переложения сохранился отрывок.

16. К лету 1884 г. относятся наброски третьей части (Rondo scherzando) для задуманной Римским-Корсаковым четвертой симфонии, датированные: «Начал писать 15 августа» и в конце: «19 августа 1884 г., Таицы. Н.Р.-Корсаков».

17. Н.А.Римский-Корсаков дирижировал концертом 17/X1884 г., в котором увертюра С.М.Ляпунова не исполнялась. Первое исполнение ее в Петербурге состоялось 11/1885 г. в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением М.А.Балакирева. Римский-Корсаков дирижировал этой увертюрой позже —22/X 1888 г. в Русском симфоническом концерте.

18. Концерт этот состоялся 4/X1885 г., т. е. на год позже, чем указано в «Летописи».

19. Репетиция эта происходила 27/111 1884 г. В программу ее входили Первая симфония и дважды исполненные (в первом и втором отделениях) Первая сюита и две части из неоконченной Второй сюиты Глазунова.

341

20. Русские симфонические концерты начались в сезоне 1885/86 г.

21. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1885 г.»

22. Здесь на полях рукописи помечена дата: «Сезон 1881-86».

23. Н.А.Римский-Корсаков писал М.П.Беляеву: «Многоуважаемый Митрофан Петрович, исполнение 1-й части моей Симфонии C-dur будет завтра в 2 часа (грязное), а во вторник в 2 ч. (более чистое), о чем спешу Вас уведомить. Ваш Н.Р.-К. 11/V 86 г.» Так как 11 мая приходилось в 1886 г. на воскресенье, то, следовательно, исполнение состоялось 12 и 13 мая (см. архив Н.А.Римского-Корсакова в НИТИМ).

24. Исполнение «Антара» под управлением Г. фон-Бюлова состоялось в девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества 29/111 1886 г.

25. Концерт этот, положивший начало Русским симфоническим концертам, состоялся 23/X1885 г. Кроме указанных Римским-Корсаковым произведений, исполнялись еще «Andante» для оркестра А.К.Глазунова, а также Вторая симфония А.П.Бородина и «Буря» П.И.Чайковского. Фортепианный концерт Римского-Корсакова исполнял Н.СЛавров, он же играл «Мазурку» М.А.Балакирева, «Этюд» А.КЛядова и две пьесы Н.В.Щербачева.

26. Первое представление «Хованщины» на сцене СанктПетербургского Музыкально-драматического кружка состоялось 9/1886 г. в зале Кононова (Мойка, 63). В течение второй половины сезона 1885/86 г. и первой половины сезона 1886/87 г. «Хованщина» прошла на сцене Музыкально-драматического кружка восемь раз. См. отзыв Ц.Кюи в «Музыкальном обозрении», 1885–1886 г., № 21, и статьи В.В.Стасова: «По поводу постановки „Хованщины“» и «Конец ли Хованщины?» —Собр. соч. Т., СПб., 1894, стб. 359 и 362; В.Стасов. Статьи о М.Мусоргском. М., 1922. С. 108, 110 и В.В.Стасов. Статьи об М.П.Мусоргском. Музгиз, 1952. С. 186 и 189, а также В.В.Стасов. Избранные сочинения. 1932.

27. Здесь на полях рукописи проставлена дата: «Ле-то 1886 г.»

28. В Железноводск Римские-Корсаковы приехали 20/V1886 г., провели там около двух недель, 11/Vбыли во Владикавказе, 13-го поднялись на вершину горы Квенем-Мты (7000 фут.) и любовались ледниками Казбека, а к вечеру следующего дня уже были в Тифлисе.

29. На автографе партитуры третьей симфонии имеются следующие даты: вверху первой страницы —«Н.Римский-Корсаков, 1886»; в конце первой части —«20 апреля, Н.Р.-К.»; в конце Скерцо —«28 сентября 1886 г., С.-Петербург Н.Р.-К.»; в конце третьей части —«Сочинено вновь в Железноводске и Кисловодске в июне и июле 1886 г. Написано и оркестровано в Таицах 31 августа 1886 г.»; в конце четвертой части —«30 августа 1886 г. Таицы. Н.Р.-Корсаков».

351

1. Концерт Бесплатной музыкальной школы в память Ф.Листа под управлением М.А.Балакирева состоялся 22/X 1886 г.; программу его см.: В.В.Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб., 1887; переиздана в Собрании сочинений В.В.Стасова. СПб., 1906. Т. V. С. 410–411.

2. Здесь на полях рукописи поставлена дата: «Ле-то 1887 года».

3. В автографе партитуры в конце помечено: «23 июля 1887 г. Никольское». К первой половине 1887 г. относится также мысль о «Малороссийской фантазии» на народные темы для оркестра. На сохранившемся в виде карандашной записи наброске различных материалов к ней имеется дата «29 января», а на фрагменте партитуры (14 страниц) — «24 июля 1887 г.» (см.: В.Л.Обрам. Малороссийская фантазия Н.А.Римского-Корсакова // «Музыкальное наследство. Римский-Корсаков». М., 1954. Т. И. С. 248).

4. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1887-88 г.»

5. Две фразы, отмеченные прямыми скобками, добавлены Н.Н.Римской-Корсаковой. Приводим полную программу Русского симфонического концерта 24/X 1887 г. в память А.П.Бородина: 1) Вторая симфония си-минор; 2) Романсы: а) «Спящая княжна», б) «Фальшивая нота», в) «Отравой полны мои песни»; 3) «В Средней Азии»; 4) Увертюра к опере «Князь Игорь» (в первый раз); 5) Две части неоконченной симфонии ля-минор (в первый раз); 6) Романсы: а) «Для берегов отчизны дальной»; 6) «Арабская мелодия»; 7) Половецкий марш из третьего действия оперы «Князь Игорь» (в первый раз). Увертюра к «Князю Игорю» и части из неоконченной третьей симфонии исполнялись в редакции и оркестровке А.К.Глазунова.

6. «Испанское каприччио» исполнялось в первый раз во втором Русском симфоническом концерте 31/X 1887 г., было повторено и по требованию публики включено в программу пятого концерта того же сезона, состоявшегося 5/X1887 г.

7. Обе эти скрипичные пьесы были исполнены в пятом Русском симфоническом концерте 5/X1887 г.

8. Здесь в тексте обозначены место и время написания: «Rva. 30 июня 1906», а на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1888 г.»

359

9. На автографе партитуры «Шехеразады» в конце частей проставлены следующие даты: на первой части —«4 июля 1888 г. Нежговицы»; на второй —«11 июля 1888 г. Нежговицы»; на третьей —«16 июля 1888 г. Нежговицы» и на четвертой —«26 июля 1888 г. Нежговицы».

Первое исполнение «Шехеразады» состоялось 22/X 1888 г. в первом Русском симфоническом концерте.

10. На автографе партитуры увертюры «Светлый праздник» имеется пометка: «Начато 25 июля, конч. 20 августа 1888 г.» Впервые она исполнялась 3/X11 1883 г. в третьем Русском симфоническом концерте.

11. «Мазурка для скрипки на три польские народные темы» в авторском переложении для скрипки с фортепиано впервые опубликована в нотном приложении к журналу «Советская музыка» за 1949 г. № 11.

12. Интересно сопоставить эти строки «Летописи» Со словами из письма Н.А.Римского-Корсакова к А.К.Глазунову от 25/ V1888 г.: «Вчера я совершенно покончил всю сюиту [„Шехеразаду“] в 4-х частях в виде начерно и сокращенно написанной оркестровой партитуры (карандашом). Сюита будет называться „Шехеразада“; особой программы не будет 1-я часть „Prelude“ (E-dur), начальные аккорды которой Вам известны; 2-я „Рассказ“ (h-moll); 3-я „Revere“ (G-dur) и 4-я Восточный праздник, пляска, словом, род Багдадского карнавала (!) (e-moll-E-dur)» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

13. В автографе партитуры вслед за краткой программой предполагалось следующее примечание, не вошедшее, однако, в издание: «Сочинитель не держался подстрочного воспроизведения одной какой-либо сказки, предоставляя слушателю отыскивать самому образы, на которые намекает программа» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

364

1. Гастроли немецкой оперной труппы в Мариинском театре проходили с 27/по 21/1889 г.

365

2. В сезоне 1888/89 г. состоялось шесть Русских симфонических концертов: 22/X, 19/X, 3/X, 17/X1888 г., 21/1 и 4/1889 г.

3. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Ле-то 1889 г.»

367

4. Концертно-выставочное здание —дворец «Трокадеро» построен по случаю парижской всемирной выставки 1878 г. (Трокадеро —испанский форт в бухте Кадикса, ознаменованный блестящей победой французской армии в 1823 г.).

5. Здесь па полях рукописи сделана пометка: «Конец лета и сезон 1889-90».

6. См. письмо Н.А.Римского-Корсакова к С.Н.Крутликону от 31 августа 1889 г.: «15 февраля Лядов мне подал мысль писать „Младу“, а 15 августа я написал последнюю нотку наброска, значит, все это длилось ровно шесть месяцев, причем следует исключить 1 '/.) месяца экзаменационного времени, 1 месяц поездки за границу и две недели четырехручного переложения „Шехеразады“» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

Подробные данные о сочинении «Млады» в хронологической последовательности см.: В.В.Ястребцев. Воспоминания Пг., 1917. Вып. С. 222.

7. Большая Конюшенная, д. 11, кв. 66.

8. Русские симфонические концерты состоялись 28/X, 11/X, 25/X, 10/X1889 г., 20/1 и 18/1890 г.

9. Здесь память изменила Римскому-Корсакову; в шестом Русском симфоническом концерте 18/11 1890 г. в первый раз исполнены были только отрывки из оперы-балета «Млада»: Вступление, Народные пляски, фантастическая сцена явления царицы Клеопатры и Шествие князей. Первое же исполнение всего третьего действия «Млады» состоялось год спустя: в шестом Русском симфоническом концерте 16/11 1891 г.

10. На автографе партитуры «Млады» обозначены следующие даты: Вступление —«10 окт. 1889 г.»; действие —«Начато 28 червеня; кончено 9 серпеня 1890 г. Нежговицы»; действие —«Кончено 24 июня 1890 г. Нежговицы»; действие —«Нежговицы, 20 июля 1890 г.»; V действие —«Кончена опера 31 серпеня 1890 г.»

Старинные названия месяцев —червень (июнь) и серпень (август) — Н.А.Римский-Корсаков употребил, будучи увлечен древнеславянским бытом сюжета «Млады».

11. Сын Н.А.Римского-Корсакова Святослав родился 22 декабря 1889 г.

12. Здесь в «Летописи» допущена неточность: концертов было не два, а один —в воскресенье 13 апреля 1890 г. днем. Вторым концертом Н.А.Римский-Корсаков, очевидно, счел платную генеральную репетицию накануне, в субботу 12-го, для английской колонии в Брюсселе. Из перечисленных в тексте произведений не исполнялись «Антар» и увертюра к опере «Руслан и Людмила»; кроме упомянутых произведений, была исполнена увертюра Римского-Корсакова «Светлый праздник»; антракты из оперы «Флибустьер» Кюи были заменены танцами из этой же оперы (см. письма Н.А.Римского-Корсакова к жене за 1890 г. — «Музыкальное наследство. РимскийКорсаков». Т. С. 47–59).

13. О настроениях Н.А.Римского-Корсакова в этот период можно судить по его письму к С.Н.Кругликову от 9-10 мая 1890 г.: «В квартире все перевернуто, дети разбросаны по разным домам; надо собрать и приготовить все, чтобы поскорее, на днях же отправить их на дачу по добру по здорову…» И далее: «Нынешний год у меня крайне несчастный: я не выхожу из опасностей, сильных ощущений и передряг, и все это обрушилось на мою несчастную „Младу“, которая, вероятно будет моим последним сочинением…» (Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РНБ. Письмо частично опубликовано —см.: А.Н.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество Н.А.РимскогоКорсакова. Вып. С. 81 и 82).

14. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к С.Н.Кругликову от 3/X 1890 г.: «Оркестровую партитуру „Млады“ я кончил совершенно на днях. Четвертое действие завтра или послезавтра пойдет в Лейпциг к Редеру. Три действия поочередно посылались туда по мере изготовления, а третье действие уже вернулось назад в виде корректуры» (Архив Н.А.РимскогоКорсакова в РНБ).

Редер —известная нотопечатня в Лейпциге, основанная Карлом Редером в 1846 г., обслуживавшая издательство М.П.Беляева.

15. С.В.Римская-Корсакова скончалась 30 августа 1890 г., не дожив двух недель до 88 лет.

16. Сын Римского-Корсакова Святослав скончался 7 декабря 1890 г. На полях рукописи у последних двух абзацев стоят пометки: 1) «Ле-то 1890 г.» и 2) «1890-91 г.»

17. В рукописи описка: следовало —«19 декабря 1890 г.»

381

18. Экстренный «Концерт в честь 25-летия музыкальной деятельности Николая Андреевича Римского-Корсакова» состоялся 22/X1890 г.

382

19. На автографе партитуры стоит дата: «25 октября 1883 г.»

20. Подробнее об отношениях между Римским-Корсаковым и Балакиревым в этот период см.: А.Н.Римский-Корсаков: Н.АРимский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып., гл. — С. 54–56.

21. П.И.Чайковский пробыл в Петербурге с 10/Хпо 10/ Х1890 г. в связи с первой постановкой «Пиковой дамы» на сцене Мариинского театра. См.: «Дни и годы П.И.Чайковского. Летопись жизни и творчества». С. 507–510.

22. См. прим. 9 к этой главе.

23. Партитура первой картины первого действия «Псковитянки» в новой редакции датирована 22 апреля 1891 г., интермеццо между первой и второй картиной —17 апреля того же года.

24. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1891 г.»

25. Римский-Корсаков допустил неточность. Вторично на Зонненберге он не жил; там оставалась только семья его, сам же он, возвращаясь из Лугано, расстался с семьей в Люцерне 3/15 августа 1891 г., так как кончался отпуск. Н.А.РимскийКорсаков вернулся в Петербург один 6/V, чтобы заменять по капелле М.А.Балакирева, и должен был неоднократно ездить в «Петергофскую тюрьму» или «казарму», по его выражению, где летом обычно находилась капелла. К этому времени желание уйти из капеллы у Николая Андреевича значительно усиливается.

26. Здесь на полях рукописи проставлено: «1891-92 г.»

27. Автограф сочиненного А.К.Глазуновым «Интермеццо» между сценами Чернобога и Клеопатры в третьем действии «Млады» хранится у Н.Н.Штейнберг.

28. В концертах дирекции Мариинского театра третье действие «Млады» было исполнено трижды: 2, 4 и 5 марта 1892 г.

29. Русские симфонические концерты состоялись 30/X1891 г. и 25/1 1892 г.

393

30. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к С.Н.Кругликову от 22/V 1892 г.: «О себе скажу, что я довольно много поработал над „Псковитянкой“, коей партитуру почти что кончил: остались увертюра, последний хор и разные мелочи». На автографе партитуры второй картины первого действия стоит дата: «11 апреля 1892 г.»; второй картины второго действия —«26 декабря 1891 г.»; первой картины третьего —«26 декабря по 26 января 1892 г.»; второй картины того же действия до заключительного хора —«7 апреля 1892 г.»; заключительный хор имеет дату: «2 апреля 1894 г.»

31. В письме к С.Н.Кругликову от 22/V 1892 г. (после строк, цитированных выше, в прим. 30) Римский-Корсаков писал: «… затем я сделаю клавираусцуг [„Псковитянки“], и тогда пошлю оный при письме в петербургскую и московскую дирекции, и тогда пусть ставят, если хотят. Наоркестровал и почистил две 2-е картины „Бориса Годунова“, принялся за переоркестровку „Каменного гостя“. Все это намерен выполнить в сравнительно недалеком будущем. Сверх того, я переоркестровал „Садко“ и послал для печати Юргенсону. Словом, нового (!!!!) ужасно много сделал и сделаю» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

32. См.: В.В.Ястребцев. Мои воспоминания о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. СПб., 1917. Вып. 1 и 2. Эти выпуски охватывают период с 15/11 1886 г. по 27/Ш 1895 г. Рукопись «Воспоминаний» В.В.Ястребцева, включая и неизданную их часть (доведенную до дня смерти композитора), хранится в НИТИМ (архив Н.А. и А.Н.Римских-Корсаковых).

33. Здесь в рукописи проставлена дата написания: «Флоренция, 8 августа [1906 г.]».

397

1. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1892 г.»

2. В тексте «Летописи» допущена неточность. Ср. перечень дат на автографе партитуры «Псковитянки» в прим. 30 к гл. XX.

399

3. О пережитом в ту пору сильном кризисе, сомнениях, разочарованиях в себе и в русской музыке свидетельствует ряд писем Н.АРимского-Корсакова к жене и к С.Н.Кругликову 1891 г. и последующих лет.

4. Эти статьи вошли в посмертное издание: «Н.А.Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки» / Под ред. Н.Н.Римской-Корсаковой; вступ. ст. М.Ф.Гнесина. СПб., 1911.

5. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1892-93».

6. Партию Войславы в первом спектакле исполняла Сонки. См.: «Ежегодник императорских театров», сезон 1892/93 г. С. 169 и 180.

7. Здесь в тексте помечены место и дата написания: «Ялта 10 июня [1893 г.]».

8. В медицинском свидетельстве, подписанном приват-доцентом Эрлицким и помеченном 1/X1893 г., говорится: «Н.А.Римский-Корсаков страдает общей слабонервностью (Neurostena cerebrospnals), связанной с легким перерождением мозговых сосудов и выражающейся усиленной утомляемостью, подавленным расположением духа, чувством тяжести в голове, по временам онемением конечностей, беспокойством в области сердца и проч.»

9. Н.А.Римский-Корсаков приехал в Москву 21-го и уехал 27 января 1893 г.

10. Произношение Э.Ф.Направника.

11. Об этом своем намерении Н.А.Римский-Корсаков писал подробно С.Н.Кругликову в письме от 1 /1893 г. по приезде из Москвы: «…Я чувствую потребность в обновлении, в другом воздухе, в менее туманных и мрачных зимних днях; мне кажется, что при другой обстановке я бы ожил, может быть, вновь принялся за сочинение и т. д.» Однако Н.А.Римский-Корсаков очень скоро отказался от мысли переселиться в Москву и уже 9/И 1893 г. писал С.Н.Кругликову: «В Москву не переедем. Отчего не помечтать дня два или три. Надо перестать бабиться, хворать, злиться на Балакирева, а заняться делом —вот и все. Сделать глупый и опрометчивый шаг не долго, а потом не поправишь» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ. Частично опубликовано: А.Н.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество Н.А.Римского-Корсакова. Вып. С. 91). Однако и после принятия такого, казалось бы, определенного решения Н.А.Римского-Корсакова не оставляла мысль о все-таки возможном переселении в будущем в Москву, как это явствует из следующего письма его к В.И.Сафонову от 15 апреля 1894 г.: «Весьма признателен вам, что не забыли чернового разговора о возможности моего переселения в Москву, но что касается до этого пункта, то скажу вам, что полагал бы подождать пока, т. е. до предстоящих, как говорят, реформ в СПб. консерватории. В будущем учебном году я бы не решился тронуться из Петербурга (уж очень я обжился там). Но потом… я не знаю, что будет, и, может быть, придется и тронуться. Поэтому прошу вас иметь это в памяти, т. е. не забывать, что в Петербурге живет некий сочинитель, который кое-что в музыке понимает и еще не настолько устарел, чтобы не мог никакой пользы приносить» (см.: «Н.А.Римский-Корсаков. Сборник документов». Музгиз, 1951. С. 140).

12. Э.А.Крушевский дирижировал концертами Русского музыкального общества в сезоне 1892/93 г. Концерт под управлением Шарля Ламуре состоялся 6/X1892 г.

409

13. Первая постановка состоялась 27 ноября 1842 г.

410

1. Упоминаемое в тексте письмо М.АБалакирева не сохранилось. Но в письме к Н.Н.Римской-Корсаковой от 25/V 1893 г. Н.А.Римский-Корсаков частично цитирует его: «Балакирев, узнав, что я в будущем году хочу взять опять оркестровый класс в свои руки, написал мне письмо, в котором упрашивает меня настоятельно, чтоб я этого не делал ввиду возможности расстроить вновь свое здоровье. Вот его слова: „Вы так расстроены нервами, что я уверен, что такие занятия принесут вам только огромный вред при вашей склонности приходить в крайнее раздражение по всякой мелочи, тем более что в оркестровом классе вам придется испытать наиболее все недочеты нашей молодежи, включая и невнимательность“» и т. д., а вот конец письма: «а потому очень прошу вас, не изменяйте теперешнего порядка, так удачно и удобно вами созданного» («Музыкальное наследство. Римский-Корсаков». Т._. С. 73–74).

2. Речь идет об известном принадлежащем кисти И.Е.Репина портрете Н.А.Римского-Корсакова, находящемся в Русском музее в С.-Петербурге.

412

3. Некоторые подробности об этом посещении П.И.Чайковским Н.А.Римского-Корсакова сообщает в своих неопубликованных «Воспоминаниях и замечаниях о жизни Н.А.Римского-Корсакова и его семьи» сын композитора — М.Н.Римский-Корсаков (Семейный архив Римских-Корсаковых).

4. Здесь в тексте рукописи сделана пометка: «Н.Р.-Корсаков. Ялта 13 июля 1893 г.», а в начале следующего абзаца на полях написано: «Ле-то 1893 г. (Ялта) — окончание».

Николай Андреевич сделал в Дневнике только пять записей.

5. Здесь в тексте рукописи проставлены место и дата написания: «С.-П-бург 22 янв. 1904 г. Н.Р.-К.»

В квартире на Загородном проспекте Н.А.Римский-Корсаков жил до самой смерти. Хозяйка дома М.А.Лаврова после смерти композитора по своей инициативе водрузила на корпусе, выходящем на улицу, мраморную мемориальную доску.

6. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1893-94».

416

7. П.И.Чайковский скончался 25 октября (ст. ст.) 1893 г. Первое исполнение Шестой симфонии под управлением автора состоялось 16/X 1893 г. 6 ноября того же года состоялся концерт Русского музыкального общества под управлением Э.Ф.Направника, посвященный памяти П.И.Чайковского, в котором, кроме Шестой симфонии, были исполнены увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», концерт для скрипки (солист Л.С.Ауэр), ариозо Онегина и романсы (исполнитель Г.Уден).

8. Все три упомянутые партитуры (Четвертой симфонии, «Франчески» и «Славянского марша») с дирижерскими пометками Н.А.Римского-Корсакова хранятся и НИТИМ. На титульных листах всех трех сделана ошибочная пометка об исполнении 20 ноября вместо 30-го.

9. 30/X, 18/X1893 г. и 22/1 1894 г.

10. Здесь в автографе по ошибке написано: «В январе 1904 г.» Прошение об отставке было подано 3/X1893 г. В письме к С.Н.Кругликову от 16/X1893 г. Римский-Корсаков писал: «Разговоров о моем выходе не оберешься. Обвиняют Балакирева, подозревают ссору и т. д… Причины моего выхода для всех следующие: я чувствую себя нездоровым и переутомленным; имею за собой 33 года службы, а выходя по болезни —и все 35, что дает мне порядочную пенсию и добавочное содержание, дарованное мне государем за 25-летие полезной музыкальной деятельности; я желаю освободиться от излишних занятий службой, чтобы иметь свободное время для сочинения, которым желаю заниматься без переутомления. Кажется, причины достаточные? Теперь для вас прибавлю, что ко всей этой истинной правде следует добавить, что служба с Балакиревым в богомольной и ханжествующей капелле, в которую ныне вступили некоторые весьма подозрительные личности, — для меня невыносима. Отношения мои с Балакиревым никуда не годятся, как вам известно, поэтому естественно и то, что я нахожусь вечно в раздражении, что мне и неприятно и вредно…» (Архив Н.АРимского-Корсакова в РНБ).

11. Концерты Одесского отделения Русского музыкально-. го общества под управлением Н.А.Римского-Корсакова состоялись 5/П и 12/1894 г.

12. Третий концерт (в пользу оркестра) состоялся в воскресенье 13/1894 г. в помещении Одесского городского театра. Оркестр преподнес Римскому-Корсакову серебряный венок.

13. Концерт учащихся Музыкальных классов Одесского отделения Русского музыкального общества в честь Н.А.Римского-Корсакова состоялся 10/11 1894 г. в зале Биржи.

14. Имеется в виду опера П.И.Чайковского «Черевички».

15. Из письма Н.АРимского-Корсакова к А.К.Глазунову от 27/ V1894 г.: «Если я взял сюжет, обработанный Чайковским, то это потому, что сюжет этот был когда-то объявлен на конкурс, и я тогда же мог на него писать; но сюжет этот в конец испорчен был Полонским, я же придерживался во всей точности Гоголя, а введение в него мифических образов Овсеня и Коляды отнюдь его не искажает, ибо они введены только в фантастические сцены, на которые у Гоголя только намеки…» (Н.Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. М.: Музгиз, 1951. Т. 5. С. X).

16. По «Воспоминаниям» В.В.Ястребцева, Римский-Корсаков показал Вступление к «Ночи перед рождеством» 4 мая 1894 г. См.: В.В.Ястребцев. Мои воспоминания о Н.А.РимскомКорсакове. Вып. С. 76–77.

17. Здесь в тексте рукописи проставлена дата: «23 янв. 1904».

18. В Вечаше семья Римских-Корсаковых проводила ле-то шесть раз —в 1894, 1895, 1898, 1899, 1904 и 1905 гг. Здесь Римским-Корсаковым были сочинены оперы «Ночь перед рождеством», «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане» и закончено сочинение «Сказание о невидимом граде Китеже».

19. «Первая мысль о „Ночи перед рождеством“ явилась 10 апреля, а к 16 августа опера была уже закончена, разумеется, в наброске» (из письма Н.А.Римского-Корсакова к С.Н.Кругликову от 8/X 1894 г.).

20. Здесь Н.А.Римский-Корсаков неточно оценивает значение ответа В.В.Стасова. Владимир Васильевич написал ему огромное восторженное письмо, в котором не только выражал свою радость по повод)' сочинения оперы «Садко», но и обстоятельно разобрал недочеты сценария. Вместе с тем, кроме проекта новой первой картины пира новгородского, В.В.Стасов предлагал перестановку сцен и подробно излагал вариант всех шести сцен, вводя «много реального элемента, в параллель с фантастичным». В частности, первая мысль ввести жену Садко —Любаву Буслаевну и сцену у нее также принадлежала В.В.Стасову. Правда, Римский-Корсаков воспользовался не всеми предложениями Стасова, однако очень многое сделано им по совету Стасова (сцена у Любавы, ее реплики в сцене на площади, встреча Любавы с Садко в финале оперы и т. д.). См. письма В.В.Стасова к Н.А.Римскому-Корсакову от 7/V, 12/V, 30/X1894 г. и 8/V 1897 г. («Русская мысль», 1910 г., кн. X), а также письмо В.В.Стасова к С.Н.Кругликову от 20/11 1895 г. («Советская музыка», 1949, № 12, с. 94).

21. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1894—95 г.»

431

22. На автографе партитуры «Ночи перед рождеством» имеются следующие даты: действие, 1-я картина —«6 февраля 1895 г.»; действие, 2-я картина —«22 февраля 1895 г.»; действие, 3-я картина —«6 января 1893 г.» (остальных картин нет в архиве Н.А.Римского-Корсакова).

23. Первое представление возобновленной «Майской ночи» состоялось 28/X 1895 г.

24. А.Г.Рубинштейн умер 8/X1894 г. в Старом Петергофе.

25. Н.А.Римский-Корсаков дежурил у гроба А.Г.Рубинштейна не с Глазуновым, а с Лядовым.

26. Русские симфонические концерты состоялись 3/X1 и 17/X1894 г., 14/1 и 4/1895 г.

27. Этот вечер состоялся 26/X1894 г. Подробно он описан в «Воспоминаниях» В.В.Ястребцева (с. 190 и след.).

28. Первое представление «Снегурочки» в Киеве состоялось 23/1 1895 г. На афише значится: «Опера поставлена в присутствии композитора».

29. Шутливая форма, в которой Н.А.Римский-Корсаков говорит о своей встрече с Н.В.Лысенко в Киеве, не должна вводить в заблуждение о действительном отношении его к Н.В.Лысенко. Н.А.Римский-Корсаков знал последнего еще с середины 1870-х гг. как бывшего своего частного ученика по изучению оркестровки и всегда признавал его исторические заслуги как выдающегося национального украинского композитора, неутомимого собирателя украинских народных песен и просвещенного деятеля в области развития украинской национальной музыкальной культуры.

30. Общество музыкальных собраний в первый год своего уже обновленного существования (1894–1895) имело следующий состав: председатель И.А.Давидов, товарищ председателя А.К.Глазунов, члены совета: Г.А.Блох, А.А.Давидов, Н.М.Штруп. Среди членов-учредителей значились: А.К.Глазунов, И.А. и А.А.Давидовы и др.; среди почетных членов: М.АБалакирев, М.П.Беляев, Ц.А.Кюи, ГА.Ларош, Э.Ф.Направник, Н.А.Римский-Корсаков, В.В.Стасов, АД.Шереметев; среди действительных членов: В.И. и Р.И.Бельские, И.И.Лапшин, А.В.Оссовский, В.П.Семенов-Тяншанский, ВЛ.Тухолка, Н.Ф.Финдейзен, Н.М.Штруп, В.В.Ястребцев и др.

«Псковитянка» была поставлена в 1895 г. четыре раза —6, 7, 13 и 16 апреля. Панаевский театр, в котором шли спектакли, находившийся на набережной Невы рядом с павильоном Адмиралтейства, у Дворцового моста, сгорел в 1917 г.

31. Здесь в тексте рукописи проставлена дата написания' «Н.Р.-К. (24 янв. 1904)»; на полях в начале следующего абзаца сделана пометка: «Ле-то 1895 г.»

32. О сочинении «Садко» см. «Переписку Н.А.РимскогоКорсакова с А.К.Лядовым» («Музыкальный современник» 1910, № 7 — отдельный оттиск, Пг., 1916) и с В.В.Стасовым («Русская мысль», 1910, кн. X, с. 109–125).

33. Судя по вариантам сценария и либретто «Садко» (хранятся в архивах Н.А.Римского-Корсакова в РНБ и в НИТИМ), а также по переписке Н.А.Римского-Корсакова с В.В.Стасовым и Н.М.Штрупом, к работе над сценарием оперы-былины имели отношение В.В.Стасов, Н.М.Штруп, Н.Ф.Финдейзен, В.И.Вельский и В.В.Ястребцев.

В 1895 г. сотрудничество по либретто «Садко» переходит в руки В.И.Вельского. Он работает над сценами с введенной в оперу Любавой, вносит ряд исправлений в тексты уже сочиненных Римским-Корсаковым номеров (например, песен трех иноземных гостей).

443

1. На автографе партитуры «Садко» имеются следующие основные даты:

Конец картины —«Вечаша, 23 июня 1895».

Последняя страница картины в автографе отсутствует.

Конец картины —«Смердовицы, 21 июля 1896».

«V» —«9 августа, Вечаша, 29 октября, 95 С.-П.-бург; 15 июля. — Смердовицы [1896 г.]».

«V» —«Вечаша, 8 июля 95. С.-П.-бург, 22 сентября 95».

«V» —«14 августа 1896. Смердовицы».

«V» —«31 июля 1895, Вечаша; 3 августа 1896, Смердовицы; 3 сентября, Смердовицы».

2. Первое представление оперы «Ночь перед рождеством» состоялось 28 ноября 1895 г. Из письма Н.А.Римского54

Корсакова к С.Н.Кругликову от конца 1895 г.: «Не был я на первом представлении потому, что не хотелось быть, так как опера моя обезображена известной вам переделкой; на 3 и 4 представлении я уже был. В газетах идет травля на мою оперу, а мерзавец Соловьев напишет в „Свете“ и „Биржевых ведомостях“ донос в духе религиозного и православного лицемерия» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ). Документы, касающиеся осложнений при первой постановке «Ночи перед рождеством», см.: «Н.А.Римский-Корсаков. Сборник документов». Музгиз, 1951. С. 238–244.

3. Русские симфонические концерты состоялись 20/1, 17/11, 24/11 и 9/1896 г.

4. Работа над «Борисом Годуновым» приходится на период с декабря 1895 г. до мая 1896 г.

5. Постановка «Геновевы» состоялась не 8 апреля, как пишет Н.А.Римский-Корсаков, а 1 апреля 1896 г.

6. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1896 г.»

7. К лету 1896 г., проведенному в Смердовицах, относится также часть записей по руководству к инструментовке. Эти записи Н.А.Римский-Корсаков продолжал делать и по переезде в город.

8. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1896-97 г.»

9. Здесь Н.А.Римский-Корсаков не совсем точен: избрание его председателем Общества музыкальных собраний состоялось уже после постановки «Бориса Годунова», а именно в мае 1897 г. См. его письма к сыну, М.Н.Римскому-Корсакову, от 4/V 1897 г. (Семейный архив Римских-Корсаковых) и к

В. И.Вельскому от 29/V1897 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ, см. также: А.Н.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество Н.А.Римского-Корсакова. Вып. V. С. 30–31 и 79).

10. В рукописи ошибочно сказано: «царевича Федора»;

С. Н.Римская-Корсакова исполняла роль мамки 3/X1896 г.

453

11. 11 октября 1896 г. состоялось первое представление «Снегурочки» в Харькове. 24 октября того же года, днем, в Петербургской консерватории происходило общественное чествование Н.А.Римского-Корсакова по случаю исполнившегося 25-летия его деятельности в качестве профессора.

12. Русские симфонические концерты состоялись 8/, 15/11, 15/111 и 22/1897 г.

13. Здесь в автографе имеется большой кусок текста, выпущенный в предыдущих изданиях «Летописи»: «Но бражничанье или попросту страсть к опьянению достигла [у Глазунова] к этому времени огромных размеров. Не проходило беляевской пятницы, чтоб он и некоторые из членов беляевского общества не напивались и не продолжали кутежа всю ночь в ресторане Палкина, а под утро где-нибудь на вокзале Николаевской же л. дороги, так как все прочие заведения по утру бывали заперты. Бражничанье продолжалось иногда два-три дня кряду и так почти каждую неделю. Среди всего этого фантазия Сашеньки не ослабевала, а иногда даже обострялась, и он успевал работать много и плодотворно. Интересное, но и ужасное время!.. Мягкий, добрый, благородный, он, помимо своих ближайших сотоварищей по музыке и бражничанью —Соколова, Лядова, Вержбиловича и других, сходился часто со множеством лиц случайных и часто недостойных его, с которыми сближали его встречи и бражничанье по ресторанам и прочим местам, и он становился неразборчив к людям. Становилось страшно за его будущность, так как он надрывал свое прекрасное здоровье, спал мало и от бражничанья и от образовавшейся бессонницы. Но такому состоянию еще долго суждено было продолжаться…»

14. В «Летописи» не упоминается о переинструментовке и частичной переделке «Антара» ранней весной 1897 г. Даты на рукописи партитуры: в конце первой части —«2 марта 1897 г.», в конце второй —«12 марта 1897», в конце третьей —«9 апреля 1897» и четвертой —«17, 18 и 19 апреля 1897». В дальнейшем не сказано также о сочинении двух ариозо для баса: «Анчара» и «Пророка» на слова А.С.Пушкина. Первое ариозо, начатое еще в Стелёве в 1882 г., закончено в Смычкове 23/V1897 г.; второе — там же 22 июня.

15. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Ле-то 1897 года».

16. Упоминаемое Римским-Корсаковым интермеццо сохранилось в его бумагах в виде партитуры и четырехручного переложения. В конце автографа партитуры имеется дата: «5 авг. 1897 г. Смычково».

«Интермеццо-фугетта», как оно названо автором, было издано фирмой М.П.Беляева после смерти Н.А.Римского-Корсакова в виде приложения к опере «Моцарт и Сальери». В настоящее время оно, также в виде приложений, вошло в 7-й том Полного собрания сочинений Н.А.Римского-Корсакова (партитура) и в 35-й том того же издания (переложение для пения с фортепиано).

459

17. Струнный квартет соль-мажор имеет на автографе следующие даты: на чистовой рукописи: часть —«22 сент. 1897 г.», часть —«16–26 сент. 1897 г.», часть —«23 сент. 1897 г.», V часть —«сентябрь 1897 г.»; на черновой рукописи: часть —«22 сент. 97», часть —«8 сент. 1897 г.», часть —«16 сент. 97», V часть —«18 сент. 1897 г.» Партитура квартета вошла в 27-й том Полного собрания сочинений Н.А.Римского-Корсакова.

На черновом наброске всего трио имеются следующие даты: в конце части —«9 августа 1897 г.», части —«31 августа 1897 г.», части —«2 сентября 1897 г.», V части —«22 августа 1897 г.»; на чистовой рукописи двух средних частей: в конце части —«31 августа 1897 г.», части —«2 сентября 1897 г.»

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели закончено М.О.Штейнбергом в 1939 г. Автограф М.О.Штейнберга находится в архиве В.Н.Римского-Корсакова.

18. Дуэты «Пан» и «Песня песней» сочинены: первый —«9 мая СПб. — 5 июля Смычково», второй —23 июня в том же Смычкове. Трио «Стрекозы» в автографе не датировано ни в черновике, ни в чистовой рукописи.

461

19. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к С.Н.Кругликову от 28/X 1897 г.: «Известие о том, что я сочинил 39 романсов и оперу „Моцарт и Сальери“, действительно, ложно, ибо я написал 40 романсов, 2 дуэта, „Моцарта и Сальери“, кантату для сопрано, тенора и хора с оркестром „Свитезянка“, да сверх того, трио для ф.-п., скрипки и виолончели, но только в наброске, который теперь буду отделывать (наипаче ф.-п. партию); все же прочее, т. е. „Моцарт“ и „Свитезянка“, вполне оркестрованы. Переехав в Петербург в сентябре, еще написал коечто, — скажу после. Вы, вероятно, удивляетесь? Но удивительного ничего нет, так и быть должно. Уже тридцать лет прошло с тех пор, когда писалось Стасовым, что в 186… таком-то году русская школа выказала оживленную деятельность: Лодыженский написал 1 романс, Бородин кое-что задумал, Балакирев собирается что-то переделать и т. д. Пора это бросить и пойти нормальной художественной дорогой…» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

Сохранившаяся в архиве Н.А.Римского-Корсакова тетрадь показывает, что в течение июля и августа 1897 г. композитор, помимо всех этих сочинений, систематически упражнялся в писании фуг и прелюдий и производил анализы фуг и прелюдий Моцарта и Баха.

1. Здесь на полях рукописи помечено: «1897-98 г.»

2. Первый показ «Моцарта и Сальери» в исполнении братьев С.М. и Ф.М.Блуменфельдов и в присутствии В.В.Стасова, А.К.Глазунова и В.В.Ястребцева состоялся 5/X1 1897 г. Исполнение же Г.А.Морским, М.В.Луначарским и Ф.М.Блуменфельдом, о котором говорит Н.А.Римский-Корсаков, было на вечере 20/X1897 г. в присутствии многочисленных гостей (до пятидесяти человек), в том числе В.В.Стасова, М.П.Беляева, А.К.Глазунова, АК.Лядова, Н.АСоколова, И.И.Витоля, А.В.Оссовского, И.ИЛапшина, В.И.Вельского, В.В.Ястребцева и др. Кроме «Моцарта и Сальери», исполнялись ряд отрывков из оперы «Садко» и многие романсы Римского-Корсакова (см. «Воспоминания» В.В.Ястребцева. Рукопись. Архив Н.А. и А.Н.Римских-Корсаковых в НИТИМ).

3. Обстоятельства отказа дирекции Мариинского театра поставить оперу «Садко» следующие.

После описанного в «Летописи» прослушивания оперы, происходившего еще осенью 1896 (а не 1897) г., директор императорских театров И.А.Всеволожский, на основании заключения начальника постановочной части Домерщикова, решил отказаться от исполнения «Садко» ввиду чрезвычайной сложности постановки этой оперы. Однако главный капельмейстер Э.Ф.Направник, главный режиссер Г.П.Кондратьев и учитель сцены О.О.Палечек, находя это решение слишком поспешным и опрометчивым, настояли на пересмотре заключения Домерщикова. На специальном совещании, происходившем в присутствии композитора, было признано, что постановка «Садко» вполне возможна. При последующем свидании с Н.А.Римским-Корсаковым И.АВсеволожский объявил ему, что дирекция интересуется его оперой и намерена поставить ее, но окончательное решение вопроса зависит от государя. Затем, 24 января 1897 г., при утверждении представленного директором императорских театров оперного репертуара на сезон 1897/98 г. Николай, выслушав доклад Всеволожского о сюжете «Садко», задал вопрос, какова музыка оперы. Когда же Всеволожский объяснил, что музыка «Садко» несколько напоминает «Младу» и «Ночь перед рождеством», Николай вычеркнул «Садко» из репертуара, заметив: «В таком случае нечего ставить „Садко“. Пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее». См. письмо Н.А.Римского-Корсакова к В.И.Вельскому от 31/X1896 г. (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ); Ястребцев В.В. Воспоминания. Запись от 27/1 1897 г.; А.Н.Римский-Корсаков. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. Музгиз, 1937. С. 73–74.

4. Римский-Корсаков ошибся; он вместе с женой был на третьем (30/X1897 г.) и четвертом (3/1 1898 г.) представлениях «Садко» в Московской частной опере С.И.Мамонтова. Второе представление «Садко» в Москве состоялось 28/X1897 г., а 15/X1897 г. Н.А.Римский-Корсаков писал С.Н.Кругликову: «Приехать на репетиции и спектакль не могу, так как 27 декабря дирижирую 2-м Русским симфоническим концертом, который перенести на другой день нельзя» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

5. В описываемый приезд в Москву Н.А.Римский-Корсаков в первых числах января 1898 г. лично познакомился с одним из любимейших своих писателей —Л.Н.Толстым. Встретившись, они вступили в горячий спор о красоте и задачах искусства. (Толстой в то время работал над книгой «Что такое искусство?») Взгляды двух великих художников были в корне непримиримыми, и спор принял весьма острые формы.

6. Первое представление «Садко» в Петербурге состоялось 22/1898 г.

7. Н.И.Забела выступила в роли Снегурочки в первый раз 13/V 1898 г., а 19/V был «прощальный» спектакль Московской частной оперы в Петербурге, для которого был выбран «Садко».

8. В конце автографа партитуры «Боярыни Веры Шелоги» стоит пометка: «Н.Р.-К. 7 апр. 98».

9. Здесь на полях рукописи проставлена дата: «Ле-то 1898 г.»

10. Первоначальные наброски для «Царской невесты» в записной книжке Н.А.Римского-Корсакова датированы «февраль 1898 г.» Целиком в наброске опера сочинена в промежутке от 15 апреля до 24 июля 1898 г.

11. На автографе романса «Сон в летнюю ночь», посвященного М.А.Врубелю, имеется дата «7 сентября 1898 г. Вечаша». Автограф романса «Нимфа», посвященного Н.И.Забеле датирован «25 мая 1898, С.-П-бург».

473

12. В 1898 г. А.Н.Римский-Корсаков учился уже в университете и весной этого года сдавал экзамены за первый курс.

13. На автографе партитуры «Царской невесты» помечена дата ее окончания: «25 ноября 1898 г.»

14. Кроме упоминаемой поездки в связи с постановкой «Боярыни Веры Шелоги», Н.А.Римский-Корсаков приезжал в Москву дирижировать Русским симфоническим концертом 17/X 1898 г. В программу концерта входили: третья симфония Н.Римского-Корсакова, Вступление и Антракт из оперы «Вильям Ратклиф» Ц.Кюи, Антракт из трилогии «Орестея» С.Танеева, Анданте и финал для ф.-п. с оркестром П.Чайковского (исполнял С.Танеев) и сюита из балета АГлазунова «Раймонда».

15. Вторая поездка в Москву, о которой говорит Н.А.Римский-Корсаков, состоялась в конце декабря 1898 г. На представлении «Боярыни Веры Шелоги» и «Псковитянки» в Московской частной опере он присутствовал 31 /X1898 г. В ту же поездку Римский-Корсаков впервые слышал своего «Моцарта и Сальери», незадолго перед тем поставленного Московской частной оперой (первое представление 6/X1898 г.).

477

16. Русские симфонические концерты в сезоне 1898/99 г. состоялись 5/X, 19/X1898 г., 13/и 20/1899 г. Здесь речь идет о втором концерте 19/X1898 г.

17. Картина М.А.Врубеля, оставшаяся без изменения, находится в Государственном Русском музее в С.-Петербурге.

18. Начало сближения А.Н.Скрябина с М.П.Беляевым относится к 1894 г. См.: «Переписка А.Н.Скрябина и М.П.Беляева». 1922.

19. «Сказка о царе Салтане» Пушкина была предложена Н.А.Римскому-Корсакову в качестве оперного сюжета В.В.Стасовым. В письме к своему брату Д.В.Стасову от 25/V 1901 г. Владимир Васильевич писал: «[Надежда Николаевна] надписала на подаренном мне экземпляре [сделанного ею фортепианного переложения сюиты из „Салтана“]: „Милейшему

В.В.Стасову на память“, а сам Римлянин на экземпляре всей оперы: „Дорогому Владимиру Васильевичу, накликавшему сию оперу“ (ты помнишь, этот сюжет предложил Римлянину я)». См.: Влад. Каренин. Владимир Стасов. Очерк его жизни и деятельности. Л.: Мысль, 1927. С. 32, 430, 677. Это же обстоятельство подтверждает В.В.Стасов и в письме к В.Д.Комаровой от 16/1 1901 г.: «Мне хотелось послушать „Салтана Салтановича“, которого сочинять научил Р.-Корсакова я же, а теперь его в Петербурге бог знает до коих пор не дождешься!» (ПД. Архив Стасовых). Еще до начала работы над «Салтаном» Н.А.Римский-Корсаков оркестровал ариозо для баса «Пророк», исполнение которого предполагалось на Пушкинском юбилейном вечере в Москве. На автографе партитуры имеется дата: «20 апр. 1899 г.»

20. Здесь на полях рукописи стоит дата: «Ле-то 1899 г.»

21. На автографе партитуры «Песни о вещем Олеге» для двух голосов соло, мужского хора и оркестра, соч. 58 (изд.

В. Бесселя) проставлены даты: в начале —«26/V11899 г.» и в конце —«окончена 6/1X 1899 г.» Набросок же окончен был 25/ Vтого же года. Кантата посвящена памяти Пушкина. Автограф партитуры был подарен В.И.Вельскому, о чем свидетельствует надпись на титульном листе.

22. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «1899–1900 г.»

23. Последняя картина «Сказки о царе Салтане» датирована в автографе партитуры «19 января 1900 г.»

24. По уставу издательства «М.П.Беляев. Лейпциг», авторский гонорар за оперы был определен в сумме не свыше 3000 рублей.

25. В октябре 1876 г. С.И.Танеев перед отъездом за границу заезжал в Петербург, где показывал А.Г.Рубинштейну, Н.А.Римскому-Корсакову и другим две части своего неоконченного Концерта для фортепиано с оркестром (Allegro и Andante; финал написан не был).

26. Партитура кантаты «Иоанн Дамаскин» закончена С. И.Танеевым 14 января 1884 г.

27. На торжестве в связи с открытиям памятника М.И.Глинке в Смоленске М.АБалакирев был приглашен для дирижирования первым концертом из произведений Глинки 20 мая 1885 г., но ввиду внезапной болезни И.К.Альтани вынужден был взять на себя вместо него проведение также и второго концерта 21 мая из сочинений Даргомыжского, Бородина, Чайковского, Серова, Кюи, Мусоргского, Балакирева Римского-Корсакова и Направника. Солистом во втором концерте выступил С.И.Танеев.

28. Опера «Орестея» закончена С.И.Танеевым в марте 1893 г. В том же году он показывал ее в доме Н.А.РимскогоКорсакова. С этого времени начинается сближение С.И.Танеева с М.П.Беляевым и беляевским кружком. В 1894 г. возникает переписка С.И.Танеева с Н.А.Римским-Корсаковым (см.: «С.И.Танеев. Материалы и документы», Т. М., 1952.), в 1896 г. — с М.П.Беляевым. С 1896 г. Беляев становится постоянным издателем Танеева, и его сочинения исполняются в Русских симфонических концертах, Русских квартетных вечерах и на беляевских «пятницах».

29. См.: «Материалы к сценической истории „Орестеи“ С.И.Танеева» (сб. «С.И.Танеев. Материалы и документы». Т. М.: Изд. Академии наук СССР, 1952).

Партитура и переложение для пения с фортепиано «Орестеи», посвященной автором памяти А.Г.Рубинштейна, изданы М.Беляевым в 1900 г.

30. Русские симфонические концерты в сезоне 1899/1900 г. состоялись 20/X, 4/X1899 г., 18/и 18/111 1900 г. Картинки к «Сказке о царе Салтане» были исполнены впервые во втором Русском симфоническом концерте 4/X1 1899 г. и повторены в третьем концерте 18/11 1900 г. под управлением автора.

31. Кантата «Песнь о вещем Олеге» исполнялась впервые в симфоническом концерте Русского музыкального общества 18/X1899 г. под управлением автора. Участвовали: Г.А.Морской (Кудесник), В.С.Шаронов (Олег) и мужской хор Русского музыкального общества.

32. Первое представление «Царской невесты» состоялось 22/X 1899 г. Партии исполняли: Собакин —Мутин, Марфа —Забела, Грязной —Шевелев, Малюта —Тарасов, Лыков —Секар-Рожанский, Любаша —Ростовцева, Бомелий —Шкафер, Сабурова —Гладкая, Дуняша —Страхова, Петровна —Харитонова. Дирижировал М.М.Ипполитов-Иванов. Декорации были исполнены по эскизам М.А.Врубеля.

33. Вставная ария Лыкова в первый раз была исполнена АВ.Секар-Рожанским на спектакле 3/1 1900 г. в присутствии автора.

34. «Свитезянка» —кантата для сопрано, тенора, хора и оркестра, — написаная летом 1897 г., была исполнена в первый раз в концерте Русского музыкального общества 14/X1898 г. под управлением В.И.Сафонова, при участии М.Я.Будкевич и ГЛ.Морского.

496

1. Из письма композитора к сыну А.Н.Римскому-Корсакову от 18/1 1900 г.: «Сегодня я наконец кончил партитуру и переложение „Салтана“. Радуюсь этому, как всякому желанному концу, а сверх того чувствую усталость и потому радуюсь сугубо окончанию. Мне осталось только кое-что поправить и дополнить невписанные инструменты кое-где, там и сям…» (Семейный архив Римских-Корсаковых).

2. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к Н.И.Забеле от 8/V 1900 г.: «Ах, как хочется писать оперу!»

3. Рукопись либретто «Сервилии» хранится в НИТИМ (Архив Н.А.Римского-Корсакова).

4. Здесь имеет место некоторое недоразумение. Письмом в редакцию газеты «Русь» от 14/V 1909 г. (№ 100) А.В.Вержбилович опровергал эти строки «Летописи», так как в действительности он во Франкфуртском театре был, давал указания режиссеру и отбирал рисунки костюмов, но на репетициях не мог присутствовать. По возвращении в Петербург А.В.Вержбилович вследствие своей болезни отчет о посещении Франкфуртского театра передал на словах А.К.Глазунову с просьбой сообщить его Римскому-Корсакову. Ввиду пребывания Николая Андреевича с 26/по 5/1900 г. в Брюсселе, А.К.Глазунов письменно передал просьбу А.В.Вержбиловича Н.Н.Римской-Корсаковой, которая и сообщила мужу о результатах посещения Вержбиловичем Франкфуртской оперы. Будучи крайне занят репетициями и концертом в Брюсселе, Н.А.Римский-Корсаков не удержал в памяти этого сообщения.

Редактируя первое издание «Летописи», Н.Н.РимскаяКорсакова, очевидно, также забыла об отчете А.В.Вержбиловича, чем и объясняется, что она оставила без пояснения две комментируемые фразы.

500

5. Первое представление «Майской ночи» во Франкфуртте-на-Майне состоялось 3 мая 1900 г. под управлением дирижера Роттенберга.

501

6. Строки «Летописи», написанные автором в 1906 г., Не вполне точно воспроизводят отчеты о постановке «Майской ночи» во Франкфурте, сообщенные А.Н.Римским-Корсакопым в апреле-мае 1900 г. Констатируя вопиющее непонимание юмора и поэзии Гоголя-Римского-Корсакова большинством исполнителей, он все же отмечает, что «хоры и оркестр были положительно хороши во всей опере. Ганна и Каленик были сносны. Панночка —прямо хороша». Вместе с тем, в письме от 22/V-5/V 1900 г. он пересылает «интересную и крайне сочувственную критику, помещенную вчера во „Франкфуртской газете“ по повод)' постановки „Майской ночи“». См. письма А.Н.Римского-Корсакова к матери и отцу от 21/V-4/V и 22/V-5/V 1900 г. (Семейный архив Римских-Корсаковых) и вырезку из «Франкфуртской газеты» (НИТИМ. Архив Н.А.Римского-Корсакова).

7. «Майская ночь» была поставлена в Праге ранее, чем во Франкфурте, а именно 31 /V1896 г.; «Царская невеста» и «Снегурочка» действительно были даны позже: первая —4/ X1902 г., вторая —29/1905 г.

503

8. Н.А.Римский-Корсаков выехал из Петербурга 23/и прибыл в Брюссель 26/1900 г., концерт состоялся 5/18 марта. В тот же вечер после концерта Римский-Корсаков выехал обратно и прибыл в Петербург 7/1900 г.

9. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1900 г.»

505

10. На автографе партитуры и V действий «Сервилии» имеются следующие даты: действие —«19 июня Vlla Vctora 1900»; «22 янв. С.-П-бург 1901». Действие V —«26 июля [1900 г.] Vlla Vctora, 6 апр. 1901. С.-Петербург. Н.Р.-К.»

11. С.М.Волконский был назначен директором императорских театров 22/V1899 г. и пробыл на этом посту до 7/V1901 г., когда его сменил В.А.Теляковский.

12. В Институте театра и музыки (Архив Н.А.РимскогоКорсакова) хранится петиция на имя директора императорских театров кн. С.М.Волконского от публики с просьбой поставить в сезоне 1900/01 г. в Мариинском театре оперу «Садко». К петиции приложены подписи на 33 страницах. По-видимому, петиция подана не была, так как вопрос о постановке «Садко» уже был решен положительно.

508

13. Первое представление состоялось 26 января 1901 г. Из письма Н.АРимского-Корсакова к Н.И.Забеле от 5/1901 г.: «О Садко скажу Вам, что поставлен он хорошо… но на всем чувствуется отпечаток казенщины и недостаток любви. Публика хотя меня и вызывает, но довольно холодно… Купюры мною сделаны те же, что и в Московской опере, а после второго представления понаделаны и еще некоторые…» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ. Частично опубликовано: А.Н.Римский-Корсаков. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. С. 163).

509

14. В первый раз в партии Садко И.В.Ершов выступил на третьем представлении 6/1901 г.

15. Н.А.Римский-Корсаков выехал в Москву 11/X 1900 г.

16. Первое представление «Салтана» состоялось 21 октября 1900 г.

512

17. В программу концерта входили: Первая симфония А.К.Глазунова, «Сказка» Н.А.Римского-Корсакова, Концерт для виолончели И.Гайдна, ария из оперы «Князь Игорь» А.П.Бородина и «Мефисто-вальс» Ф.Листа.

513

18. Н.А.Римский-Корсаков вернулся из Москвы 25 декабря 1900 г.

19. Записи о «хроническом юбилее» Н.А.Римского-Корсакова в «Воспоминаниях» В.В.Ястребцева находим, начиная с 24 и 25 ноября 1900 г. Первое чествование в Петербурге состоялось в Русском симфоническом концерте 25/X1900 г., когда под управлением Римского-Корсакова были исполнены: «Садко» (музыкальная картина) и «Шествие князей» из оперы-балета «Млада».

515

20. В Архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ хранится либретто к опере «Навзикая». В одной из записных книжек Н.А.Римского-Корсакова (хранятся там же) также можно найти наброски для этой предполагавшейся оперы.

21. К.М.Петровским были последовательно предложены три варианта либретто «Кащея бессмертного». См.: А.Н.Римский-Корсаков. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V, гл. С. 55 и след., а также письма Н.А.Римского-Корсакова к Е.М.Петровскому от 6/Хи 22/Х1902 г. и от 1/1 и 11/1 1903 г. («Советская музыка», 1952, № 12, с. 68–69).

517

1. Из письма композитора к сыну А.Н.Римскому-Корсакову от 18/1 1900 г.: «Сегодня я наконец кончил партитуру и переложение „Салтана“. Радуюсь этому, как всякому желанному концу, а сверх того чувствую усталость и потому радуюсь сугубо окончанию. Мне осталось только кое-что поправить и дополнить невписанные инструменты кое-где, там и сям…» (Семейный архив Римских-Корсаковых).

518

2. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к Н.И.Забеле от 8/V 1900 г.: «Ах, как хочется писать оперу!»

3. Рукопись либретто «Сервилии» хранится в НИТИМ (Архив Н.А.Римского-Корсакова).

4. Здесь имеет место некоторое недоразумение. Письмом в редакцию газеты «Русь» от 14/V 1909 г. (№ 100) А.В.Вержбилович опровергал эти строки «Летописи», так как в действительности он во Франкфуртском театре был, давал указания режиссеру и отбирал рисунки костюмов, но на репетициях не мог присутствовать. По возвращении в Петербург А.В.Вержбилович вследствие своей болезни отчет о посещении Франкфуртского театра передал на словах А.К.Глазунову с просьбой сообщить его Римскому-Корсакову. Ввиду пребывания Николая Андреевича с 26/по 5/1900 г. в Брюсселе, А.К.Глазунов письменно передал просьбу А.В.Вержбиловича Н.Н.Римской-Корсаковой, которая и сообщила мужу о результатах посещения Вержбиловичем Франкфуртской оперы. Будучи крайне занят репетициями и концертом в Брюсселе, Н.А.Римский-Корсаков не удержал в памяти этого сообщения.

Редактируя первое издание «Летописи», Н.Н.РимскаяКорсакова, очевидно, также забыла об отчете А.В.Вержбиловича, чем и объясняется, что она оставила без пояснения две комментируемые фразы.

521

5. Первое представление «Майской ночи» во Франкфуртте-на-Майне состоялось 3 мая 1900 г. под управлением дирижера Роттенберга.

6. Строки «Летописи», написанные автором в 1906 г., Не вполне точно воспроизводят отчеты о постановке «Майской ночи» во Франкфурте, сообщенные А.Н.Римским-Корсакопым в апреле-мае 1900 г. Констатируя вопиющее непонимание юмора и поэзии Гоголя-Римского-Корсакова большинством исполнителей, он все же отмечает, что «хоры и оркестр были положительно хороши во всей опере. Ганна и Каленик были сносны. Панночка —прямо хороша». Вместе с тем, в письме от 22/V-5/V 1900 г. он пересылает «интересную и крайне сочувственную критику, помещенную вчера во „Франкфуртской газете“ по повод)' постановки „Майской ночи“». См. письма А.Н.Римского-Корсакова к матери и отцу от 21/V-4/V и 22/V-5/V 1900 г. (Семейный архив Римских-Корсаковых) и вырезку из «Франкфуртской газеты» (НИТИМ. Архив Н.А.Римского-Корсакова).

523

7. «Майская ночь» была поставлена в Праге ранее, чем во Франкфурте, а именно 31 /V1896 г.; «Царская невеста» и «Снегурочка» действительно были даны позже: первая —4/ X1902 г., вторая —29/1905 г.

8. Н.А.Римский-Корсаков выехал из Петербурга 23/и прибыл в Брюссель 26/1900 г., концерт состоялся 5/18 марта. В тот же вечер после концерта Римский-Корсаков выехал обратно и прибыл в Петербург 7/1900 г.

9. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1900 г.»

10. На автографе партитуры и V действий «Сервилии» имеются следующие даты: действие —«19 июня Vlla Vctora 1900»; «22 янв. С.-П-бург 1901». Действие V —«26 июля [1900 г.] Vlla Vctora, 6 апр. 1901. С.-Петербург. Н.Р.-К.»

11. С.М.Волконский был назначен директором императорских театров 22/V1899 г. и пробыл на этом посту до 7/V1901 г., когда его сменил В.А.Теляковский.

12. В Институте театра и музыки (Архив Н.А.РимскогоКорсакова) хранится петиция на имя директора императорских театров кн. С.М.Волконского от публики с просьбой поставить в сезоне 1900/01 г. в Мариинском театре оперу «Садко». К петиции приложены подписи на 33 страницах. По-видимому, петиция подана не была, так как вопрос о постановке «Садко» уже был решен положительно.

529

13. Первое представление состоялось 26 января 1901 г. Из письма Н.АРимского-Корсакова к Н.И.Забеле от 5/1901 г.: «О Садко скажу Вам, что поставлен он хорошо… но на всем чувствуется отпечаток казенщины и недостаток любви. Публика хотя меня и вызывает, но довольно холодно… Купюры мною сделаны те же, что и в Московской опере, а после второго представления понаделаны и еще некоторые…» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ. Частично опубликовано: А.Н.Римский-Корсаков. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V. С. 163).

530

14. В первый раз в партии Садко И.В.Ершов выступил на третьем представлении 6/1901 г.

15. Н.А.Римский-Корсаков выехал в Москву 11/X 1900 г.

16. Первое представление «Салтана» состоялось 21 октября 1900 г.

533

17. В программу концерта входили: Первая симфония А.К.Глазунова, «Сказка» Н.А.Римского-Корсакова, Концерт для виолончели И.Гайдна, ария из оперы «Князь Игорь» А.П.Бородина и «Мефисто-вальс» Ф.Листа.

18. Н.А.Римский-Корсаков вернулся из Москвы 25 декабря 1900 г.

19. Записи о «хроническом юбилее» Н.А.Римского-Корсакова в «Воспоминаниях» В.В.Ястребцева находим, начиная с 24 и 25 ноября 1900 г. Первое чествование в Петербурге состоялось в Русском симфоническом концерте 25/X1900 г., когда под управлением Римского-Корсакова были исполнены: «Садко» (музыкальная картина) и «Шествие князей» из оперы-балета «Млада».

20. В Архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ хранится либретто к опере «Навзикая». В одной из записных книжек Н.А.Римского-Корсакова (хранятся там же) также можно найти наброски для этой предполагавшейся оперы.

21. К.М.Петровским были последовательно предложены три варианта либретто «Кащея бессмертного». См.: А.Н.Римский-Корсаков. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. V, гл. С. 55 и след., а также письма Н.А.Римского-Корсакова к Е.М.Петровскому от 6/Хи 22/Х1902 г. и от 1/1 и 11/1 1903 г. («Советская музыка», 1952, № 12, с. 68–69).

538

1. Здесь на полях рукописи сделана пометка: «Ле-то 1901 г.»

2. Из письма Н.А.Римского-Корсакова к Н.И.Забеле от 31/V 1901 г.: «Вчера я ее [„Сервилию“] наконец кончил совсем».

3. Автограф партитуры прелюдии-кантаты «Из Гомера» имеет даты: в начале —«28 июля 1901 г.» и в конце —«Крапачуха, 8 августа 1901 г.» Партитуре предпослана программа кантаты в виде слов рапсода. Первоначально эти слова должны были играть роль вступительного речитатива ко всей пьесе. Кантата «Из Гомера» исполнена в первый раз 15/X1903 г. в Петербурге под управлением АИ.Зилоти.

541

4. Из «Воспоминаний» С.Н.Римской-Корсаковой: «Когда сочинялся „Кащей“, я помогала папе, как могла, в составлении либретто. Бывало папа подойдет ко мне с горящими глазами: „Софья, пойдем, надо поговорить“. И мы уходили с ним в лес, обсуждая варианты сказки и разрабатывая детали. Папа с увлечением шагает саженными шагами по болоту, через валежник. Я едва поспеваю за ним в тоненьких туфельках, цепляясь за ветки… Папа не замечает ничего… На память об этом времени мне остался клавир „Кащея“ с надписью „Соне за все“» (НИТИМ. Архив Н.А. и А.Н.Римских-Корсаковых).

5. По наброскам «Кащея» можно установить следующую первоначальную хронологию его сочинения: первая и вторая картины кончены в черновом наброске между 26/Vи 1 /X 1901 г.; картина третья в первоначальном наброске датирована 14/П-11/1902 г. Инструментовка, начатая 24/V11901 г., закончена 19/1902 г.

6. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «1901–1902 гг.»

7. Первое представление «Царской невесты» в Мариинском театре состоялось 30/X 1901 г.

545

8. Н.А.Римский-Корсаков выехал в Москву 2/X 1901 г. и, кроме генеральной репетиции, состоявшейся 6/X, с 3/X ежедневно присутствовал на всех корректурных репетициях «Псковитянки» и «Боярыни Веры Шелоги». Первое представление состоялось 10/X 1901 г.

9. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Ле-то 1902 г.»

10. На автографе партитуры первой картины «Каменного гостя», хранящейся в НИТИМ (Архив Н.АРимского-Корсакова), имеются даты: в начале —«22 ноября 1897 г.» и в конце —«9/X11 1897 г.» Автографы остальных картин, хранящиеся в архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ, имеют следующие даты: в конце второй картины —«18–21 июля 1902 Vlla Orotava», в конце третьей картины —«4—17 августа 1902 г. Гейдельберг. Vlla Orotava. Н.Р.-К.» и в конце четвертой картины —«19 сентября 1902 г. С.-П-бург».

11. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «1902–1903 г.»

549

12. Первое представление «Сервилии» состоялось 1/X 1902 г.

13. Последнее (7-е) представление «Сервилии» состоялось 29 ноября 1902 г.

14. Первое представление «Кащея бессмертного» в театре Солодовникова состоялось 12/X1902 г. Опера шла в один вечер с оперой П.И.Чайковского «Иоланта». Состав исполнителей был: Кащей —Ошустович, Царевна —Забела, Иван-королевич — Бочаров, Кащеевна —Петрова, Буря-богатырь —Осипов. Дирижировал М.М.Ипполитов-Иванов. Декорации были исполнены по эскизам художника С.В.Малютина.

15. Окончание наброска первого действия датировано 28/V 1903 г. В начале этого наброска Феврония еще называется Аленушкой или Оленушкой.

16. Первое представление возобновленной «Псковитянки» и «Боярыни Веры Шелоги» в Мариинском театре состоялось 28/X 1903 г. в бенефис оркестра.

17. Антреприза Гвиди в Большом зале консерватории относится к сезону 1902/03 г. «Сказка о царе Салтане» была дана в первый раз 22/X1902 г. под управлением В.А. Зеленого.

18. М.П.Беляев умер 28/X1903 г.

19. По уставу, составленному самим М.П.Беляевым, управление всеми учрежденными им музыкальными предприятиями лежало на «Попечительном совете для поощрения русских композиторов и музыкантов» в составе трех действительных членов и трех заместителей. Первый состав действительных членов —Н.А.Римский-Корсаков (председатель), А.К.Глазунов и А.К. Лядов —был назначен в завещании Беляева. 1 мая 1907 г. Римский-Корсаков сложил с себя обязанности председателя Совета и избрал преемником себе Н.В.Арцыбушева (бывшего своего ученика). Состав членов-заместителей менялся несколько раз.

20. Русский симфонический концерт в память М.П.Беляева состоялся 19/11 1904 г.

21. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «Ле-то 1904 г.»

22. В конце автографа партитуры действия «Китежа» имеется приписка: «СПб. Утром 27 сентября 1904 года кончена партитура всей оперы, а вечером слушал на репетиции Пана Воеводу. Н.Р.-К.» Ниже этих строк —пометка: «Переделка закончена 29 января 1905 г.» Оркестровка последнего, V действия была закончена 27 марта 1904 г. (дата в конце партитуры), т. е. раньше оркестровки действия.

23. Здесь на полях рукописи помечено: «1904–1905 г.»

561

24. Первое представление «Пана воеводы» в антрепризе А.Церетели в Большом зале консерватории состоялось 3/X 1904 г.

25. Первое представление «Бориса Годунова» с участием Ф.И.Шаляпина в Мариинском театре состоялось 9/X1904 г. в бенефис оркестра.

563

26. Первое представление «Сервилии» в оперном товариществе Солодовниковского театра состоялось 2/X1904 г.

27. Г.А.Ларош скончался 18/X 1904 г. в Петербурге.

565

1. См. газету «Русь», 1905, № 56. Н.А.Римский-Корсаков был уволен из состава профессоров консерватории по постановлению дирекции Петербургского отделения Русского музыкального общества от 19/1905 г., утвержденному главной дирекцией 21 марта. Подробности об увольнении см.: «Н.А.Римский-Корсаков. Сборник документов». М.: Музгиз, 1951. С. 223–227; М.Янковский. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М.: Музгиз, 1950. Гл. V. С. 28 и след. Ан. Дроздов. 1905 год в Ленинградской консерватории // «Музыка и революция», 1926, № 1 и 2: Ю.Вейсберг. Консерватория в 1905 году // «Русская молва», 18/X1912 и «Красная вечерняя газета», 1925, № 307 и 309.

2. Представление «Кащея бессмертного» состоялось 27/111 1905 г. Исполнителями были: Кащей —АИ.Гурович, Царевна — К.Я.Майзельс, Иван-королевич —Ф.В.Павловский, Кащеевна — Н.Ф.Лежен, Буря-богатырь —И.И.Павлов. В несостоявшемся концертном отделении было намечено выступление артистов: Е.А.Цимбалиста, Л.Крейцера и др.

В Архиве Н.А.Римского-Корсакова в РНБ сохранилась копия записки, сделанная рукой композитора и подписанная «Военный меломан». В ней находится следующее сообщение: «Последняя обструкция, которую видел гр. Бобринский, и характер оваций 27 марта вызвали серьезную наблюдательность полиции, результат чего —внезапное запрещение [Русского симфонического] концерта 31 марта. Следует ожидать больших неприятностей некоторым из подписавших свои имена в газетах, особенно можно навредить Николаю Андреевичу, Александру Константиновичу и евреям учащимся».

3. Материалы, о которых говорит Римский-Корсаков, сохранились полностью в его архиве в РНБ.

4. Здесь на полях рукописи помечено: «Ле-то 1905 г.»

569

5. Впервые авторский разбор «Снегурочки» появился в «Русской музыкальной газете», 1908, № 39–40: позднее он вошел в посмертно изданный сборник «Н.А.Римский-Корсаков. Музыкальные статьи и заметки». Судя по датам, написание разбора «Снегурочки» укладывается в промежуток одной недели (27/V— 3/V1905 г.). По-видимому, разбор представляет собой часть задуманного Николаем Андреевичем музыкально-критического труда, посвященного разбору всех его опер. В Семейном архиве Римских-Корсаковых сохранился черновой набросок плана этого сочинения. План написан, видимо, в начале 1900-х гг., гак как доведен лишь до «Сервилии» (1900–1901) включительно, содержит 18 пунктов, кроме заключительных «общих выводов» и предисловия (без обозначения содержания его), и разделен на «три периода». Разбору «Снегурочки» посвящен пункт 8-й, лишь частично совпадающий с содержанием опубликованного разбора, по существу, далеко не законченного. На титульном листе плана рукой Н.А.Римского-Корсакова написано: «разн[ые] статьи и мысли о моих собственных операх Н.Р.-К.» Хотя в этой надписи говорится лишь об операх, однако в содержание плана вошли и более общие вопросы («Состояние моего развития музыкального», «Расцвет моих сил» и т. д.), а также мысли о симфонических произведениях.

6. На рукописи набросков к руководству по инструментовке, относящихся к этому периоду, имеется дата: «Начато 4 июля 1905 г.»

7. Здесь на полях рукописи стоит пометка: «1905–1906 г.»

8. Первое представление «Пана воеводы» в Большом театре состоялось 27/X 1905 г. Исполнителями были: Воевода —Петров, Ядвига —Южина, Дзюба —Тютюнник, Олесницкий —Синицына, Чаплинский —Барсуков, Пославский —Борисоглебский, Оскольская —Полозова, Маршалок —Успенский, Дорош — Толкачев.

9. На спектакле «Садко» в театре Солодовникова Н.А.Римский-Корсаков присутствовал 26/X 1905 г.

10. А.С.Аренский скончался не осенью, а 25/1906 г. в Финляндии.

11. А.С.Аренский был управляющим Придворной певческой капеллой с 1895 по 1901 г.

12. 4/X1905 г. в Тенишевском зале состоялся концерт, «устроенный Н.А.Римским-Корсаковым», — как гласила афиша, с участием артистов императорских театров. На программе значилось: «Весь сбор с концерта поступит в пользу семейств нуждающихся рабочих», но сбор предназначался в фонд рабочих, пострадавших от забастовок.

13. Первое заседание Художественного совета «автономной» консерватории состоялось 5/X1905 г. См.: А.И.Пузыревский и Л.А.Саккетти. Очерк пятидесятилетия деятельности С.-Петербургской консерватории. Пб., 1912. С. 124–125.

14. Здесь в автографе имеется следующий кусок текста, выпущенный во всех предшествующих изданиях: «Вдобавок Глазунов, предаваясь своему пороку —пьянству, часто запускал дело, отменял заседания совета, не являлся на заседания дирекции, не отвечал на письма. Пьянство его за последнее время приняло тяжелый и болезненный характер запоя. Вино не веселило его, он не кутил, а пил один у себя дома, находясь в состоянии невменяемости иногда до двух недель подряд. Он ничего не сочинял. Его чудная 8-я симфония была заброшена. Конечно, порок его тщательно скрывался ото всех, о нем лишь знали я да еще двое-трое друзей. В минуты просветления я говорил ему о своем намерении уйти».

15. Первое представление возобновленной «Снегурочки» состоялось 8/X1905 г., т. е. еще в первой половине сезона 1905/06 г. Это была третья постановка «Снегурочки» в Мариинском театре. К этому же времени относится постановка «Снегурочки» в Москве, в театре С.И.Зимина под управлением М.М.Ипполитова-Иванова.

16. Третья симфония Римского-Корсакова была исполнена под управлением А.И.Зилоти 30/X 1904 г., а «Дубинушка» Н.А.Римского-Корсакова и «Эй, ухнем» А.К.Глазунова в концерте 5/X1905 г.

581

17. Русские симфонические концерты в сезоне 1905/06 г. состоялись 23/И и 2/1906 г.

18. Записные книжки Н.А.Римского-Корсакова содержат немало отдельных мыслей и набросков для «Земли и неба».

19. Н.А.Римский-Корсаков не упоминает здесь о шестой маленькой сцене «За чертежом земли московской», составляющей № 2 в серии дополнительных сцен, не вошедших в издание 1896 г.

20. Исполнение «Женитьбы» М.П.Мусоргского состоялось 4 января 1906 г. В тот же вечер Ф.И.Шаляпин, С.М.Блуменфельд, А.П.Сандуленко, А.В.Оссовский и Гурий Стравинский исполнили оперу «Скупой рыцарь» С.В.Рахманинова. Аккомпанировал Ф.М.Блуменфельд. См. запись 4/1 1906 г. в неопубликованных «Воспоминаниях о Н.А.Римском-Корсакове» В.В.Ястребцева (рукопись. Архив Н.А. и А.Н.Римских-Корсаковых в НИТИМ).

21. Здесь на полях рукописи пометка: «Ле-то 1906 г.»

22. В Вене Н.А.Римский-Корсаков был на спектаклях «Золото Рейна» и «Мейстерзингеры». Сильное впечатление, полученное от исполнения и в особенности от музыки «Мейстерзингеров», впервые услышанной здесь целиком и в сценическом воплощении, высказано им в письме к сыну АН.Римскому-Корсакову (Семейный архив Римских-Корсаковых). Отрывки из этого письма напечатаны в «Русской молве», 1912 г.

23. Эти романсы: «Гопак», «По грибы» и «Колыбельная» («Спи, усни, крестьянский сын»).

24. Кроме перечисленных здесь работ, Н.А.Римский-Корсаков дописывал в Риве свою «Летопись».

25. В письмах Н.А.Римского-Корсакова этого времени встречаются многочисленные отклики на политические события тех лет. Приводим три отрывка, особенно характерных для его настроения в эту пору. Из письма к М.О.Штейнбергу из Ривы от 16/V1906 г.: «Не верится мне в сколько-нибудь скорый исход, и думается, что канитель еще долго протянется. Пусть лучше длинное crescendo приведет к хорошему фортиссимо, а не так, как часто бывает у Вагнера: нарастает, нарастает, да и скиснет и опять начинается „cresc. от pp“».

Из письма к С.Н.Кругликову из Ривы от 27/V1906 г.: «С роспуском Думы на первое время ничего не предвижу, кроме давления, а потом, конечно, что-то будет, хотя хроническая форма этого нечто совершенно изводит. Эгоистическое чувство говорит, что лучше бы после когда-нибудь, когда помрем, а теперь бы пожить еще спокойно и культурно, но сейчас становится совестно. Среди этой предстоящей впереди смуты, разумеется, стараешься делать свое дело по возможности, но возможности все меньше и меньше, ибо силы понемногу стареются» (Архив Н.А.Римского-Корсакова в РНБ).

Из письма к М.О.Штейнбергу из Флоренции от 7/V1906 г.: «Я —большой скептик, а потому дела в России мне представляются весьма дрянными. У нас нет согласия, единства, все вразброд идет, поэтому успеха нет. Укорять, обвинять друг друга мы умеем, а сделать что-нибудь толком нам не удается. Все эти свеаборгские, кронштадтские дела мне представляются преждевременными, не объединенными общим планом, без расчета на свои силы. Сколько крови пролито!» (письма Н.А.Римского-Корсакова к М.О.Штейнбергу хранятся в архиве Н.Н.Штейнберг).

26. Анатолий Константинович Лядов.